

人类

口头与非物质文化遗产丛书

王文章 主 编

傅 谨 副主编

古 琴

章华英 著



浙江人民出版社



GU QIN

ISBN 7-213-02955-X



9 787213 029554 >

琴學

ISBN 7-213-02955-X

定价：47.00元

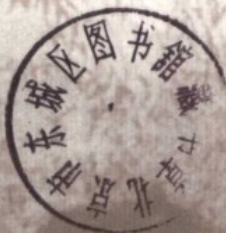
北京市东城区图书馆



012Z0321139

古琴

章华英 著



浙江人民出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

古琴 / 章华英著. — 杭州: 浙江人民出版社,
2005.3
(人类口头与非物质文化遗产 / 王文章, 傅谨主编)
ISBN 7-213-02955-X
I. 古... II. 章... III. 古琴—艺术—中国
IV. J632.31

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 140487 号



书 名
作 者
出版发行

古琴

章华英

浙江人民出版社出版·发行
杭州市体育场路 347 号
市场部电话: 0571-85176516

丛书策划
责任编辑
封面设计

周 游

周 游

彩地图文

电脑制版

杭州彩地电脑图文有限公司

印 刷

浙江新华印刷技术有限公司

开 本

787 × 1092 毫米 1/16

印 张

14.5

字 数

31 万

版 次

2005 年 3 月第 1 版·第 1 次印刷

书 号

ISBN 7-213-02955-X

定 价

47.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与出版社发行部联系调换。

总序

文化部部长
孙家正

在漫长的人类历史长河中，不同的国家、民族创造了绚丽多姿、各具特色的文化，形成了各自的传统文化和 cultural 传统，使我们生活的世界千姿百态、异彩纷呈。现代化进程不断加快，为当代文化的发展创造了条件，也使传统文化的生存和发展出现了困境。传统文化的保护和发展，已经成为在经济全球化过程中维护世界文化多样性以及人类社会可持续发展的重要方面。如何在现代化进程中保存和发展我们各民族的优秀传统文化，并使之有效地参与到当代社会发展进程之中，成为当今世界各国包括发达国家和发展中国家共同关心的问题。

在汹涌澎湃的现代化大潮中，重视抢救和保护传统文化，尤其是重要的文化遗产和优秀的民族民间文化艺术，已成为一项非常紧迫和重要的任务。现代化进程的加快发展，在世界范围内引起各国传统文化不同程度的损毁和加速消失，这会像许多物种灭绝影响自然生态环境一样影响文化生态的平衡，而且还将束缚人类思想的创造性，制约经济的可持续发展及社会的全面进步。传统文化的保护和发展，既是对各民族文化之根的追溯，也是保持文化发展延续性的前提，同时也为现在与未来的文化发展提供丰富的资源。因此，在现代化进程中保护本土文化，倡导文化多样性，增强对本民族文化的认同感、归属感，促进文化资源和文化生态环境保护的良性互动，防止盲目的、急功近利的、破坏性的开发，已成为许多国家的共识。中国政府十分重视对传统文化的保护，愿意与各国交流这方面的经验和教训，探寻国际合作的方式，促使传统文化的保护工作不断推进。

传统文化的保护，既包括物质形态的传统文化，也包括非物质形态的传统文化。目前，关于物质文化遗产保护的国际协作机制和国内立法已经比较完备，但在非物质文化遗产保护方面，有专门国内法的国家还很少，国际间的合作也还很不够。值得赞赏的是，联合国教科文组织已

经充分意识到非物质文化遗产保护的迫切性与重要性,并且已经开始努力推动世界性保护人类非物质文化遗产的工程。为了应对非物质文化遗产濒危的紧急现状,1997年联合国教科文组织大会通过了《人类口头与非物质文化遗产代表作宣言》(PROCLAMATION OF MASTERPIECES OF THE ORAL AND INTANGIBLE HERITAGE OF HUMANITY)。继而,从2000年4月正式启动了人类口头与非物质文化遗产代表作(oral & intangible heritage of humanity)遴选机制,其目的在于设立一个国际性的荣誉,专门授予那些“最典型的文化空间或传统和民族的文化表达方式”,旨在鼓励各国政府、非政府组织和地方社区带头确认、保护和传承他们的口头与非物质遗产,并且于2001年5月18日,公布了世界范围内第一批19种人类口头与非物质遗产代表作。我国由中国艺术研究院负责申报的昆曲艺术,成为第一批19种人类口头与非物质文化遗产代表作之一。2003年11月7日,由中国艺术研究院负责申报的中国古琴艺术又被列入第二批28种人类口头与非物质文化遗产代表作名录。

要动员全社会的广泛参与。作为我国抢救和保护人类口头与非物质文化遗产的代表性工作机构,中国艺术研究院专门成立了相关的研究与职能部门,负责组织、指导各地开展人类口头与非物质文化遗产申报工作。基于这一背景,中国艺术研究院组织各地专家学者撰写了这套具有权威性的人类口头与非物质文化遗产丛书,其中既包括已经获得联合国教科文组织认定的昆曲、古琴等项目,也包括更多同样有着悠久历史、独特风貌、丰富内涵,尚有待申报的项目。丛书着重反映这些文化遗产的基本面貌、表现形态、美学或工艺上的主要特点、历史,以及目前有代表性的主要传人,同时也简要介绍了当地政府为继承与保护这一文化遗产所做的工作和未来的计划。它不仅有助于读者认识与接近这些优秀的民族文化遗产,增强民族文化自豪感,而且必将激励当代人通过对这些民族文化遗产的认识与保护,将中国的优秀文化传统与现代社会紧密结合起来,开创中华民族更为灿烂的未来前景。

我对这套丛书的出版表示衷心祝贺。

目 录

Contents

总 序..... 孙家正 1

第 1 章 目送归鸿 手挥五弦

——古琴音乐的历史与文化..... 1

第一节 西周、春秋、战国..... 1

第二节 两 汉..... 6

第三节 魏晋南北朝..... 9

第四节 隋 唐..... 16

第五节 宋 元..... 20

第六节 明 清..... 26

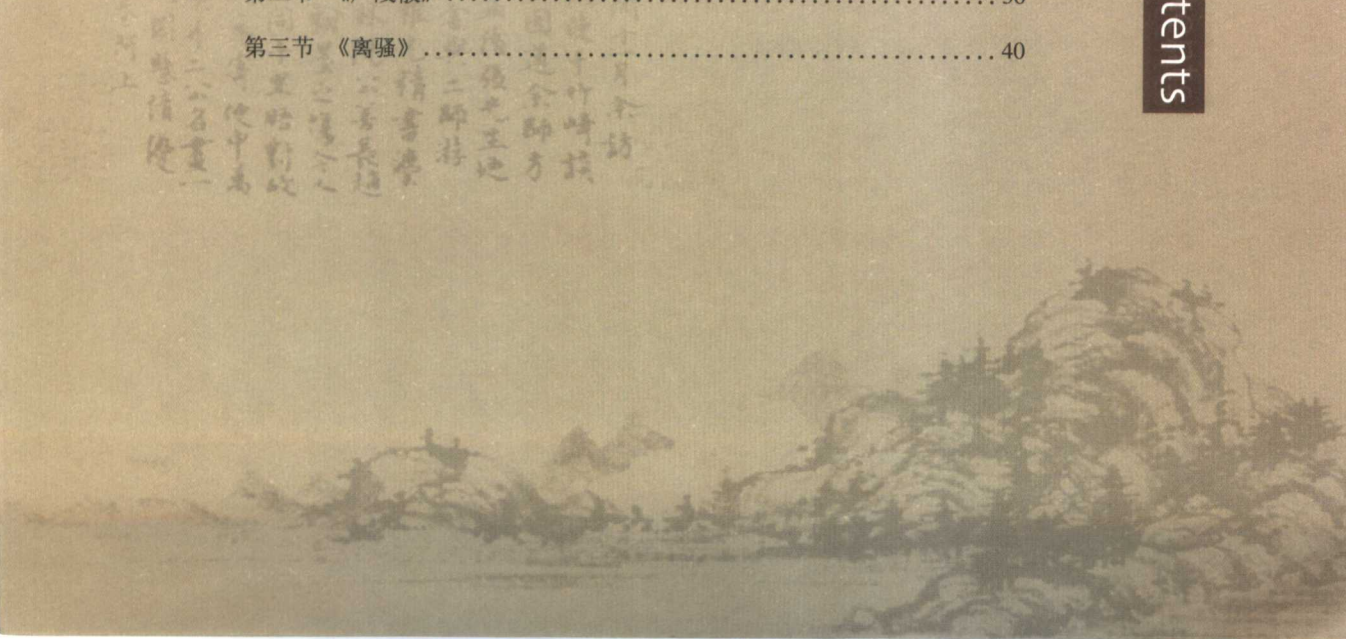
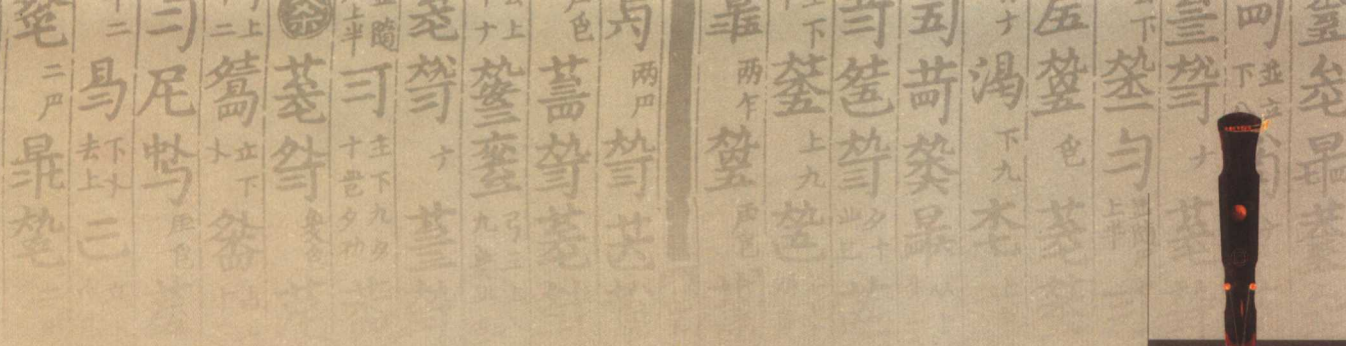
第 2 章 泠泠七弦上 静听松风寒

——传世古琴名曲赏析..... 33

第一节 《碣石调·幽兰》..... 33

第二节 《广陵散》..... 36

第三节 《离骚》..... 40



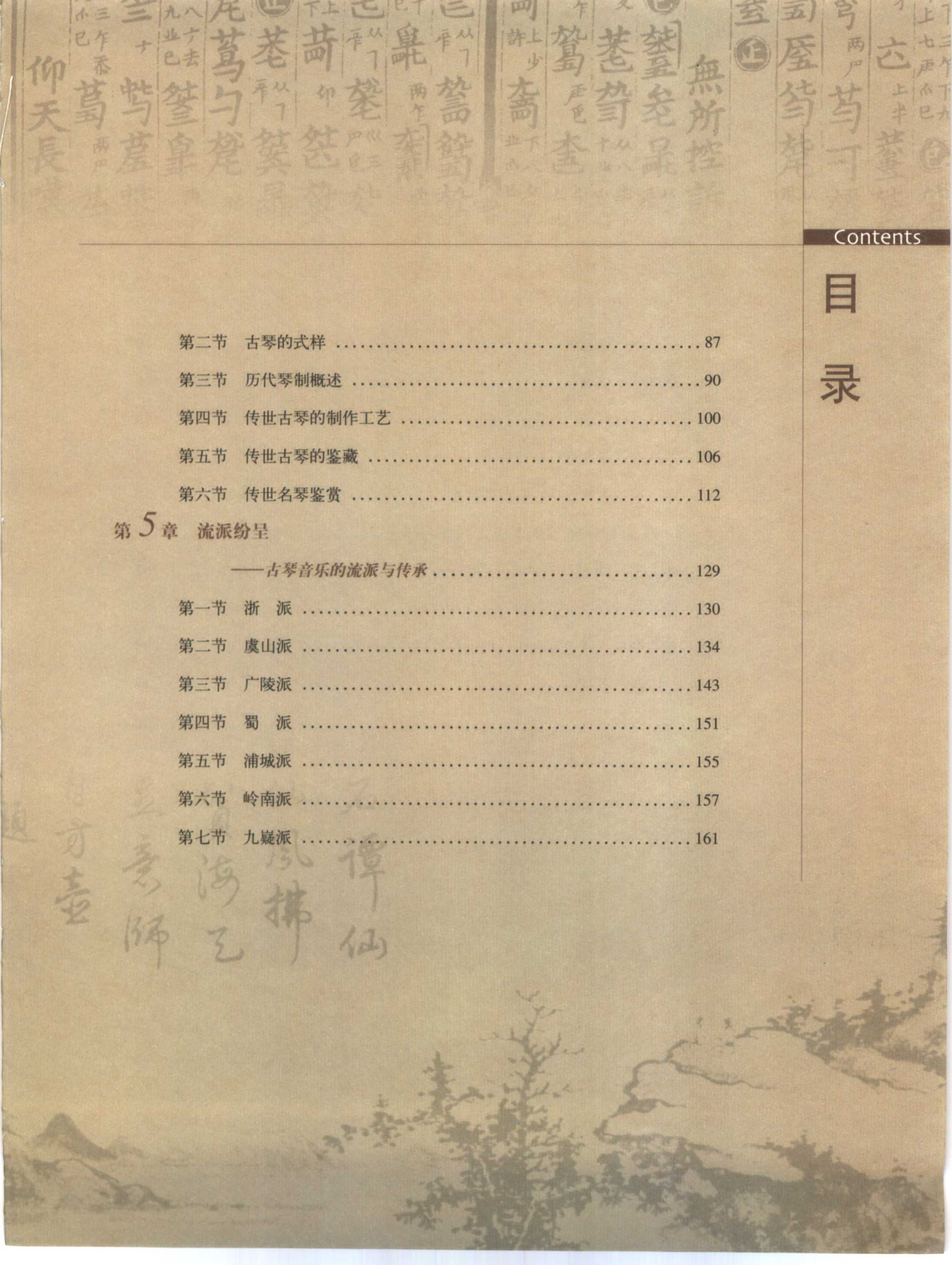
第四节	《胡笳十八拍》	43
第五节	《欸乃》	47
第六节	《梅花三弄》	50
第七节	《潇湘水云》	55
第八节	《流水》	60
第九节	《阳关三叠》	62
第十节	《平沙落雁》	65
第3章	古琴记谱法与打谱	71
第一节	传统古琴记谱法的历史沿革	71
第二节	独特的记谱体系——古琴减字谱	74
第三节	古琴音乐的打谱	77
第4章	纷纭翕响 冠众艺兮	
	——古琴制作工艺与传世名琴鉴赏	83
第一节	古琴的结构	83

目
录

第二节 古琴的式样	87
第三节 历代琴制概述	90
第四节 传世古琴的制作工艺	100
第五节 传世古琴的鉴藏	106
第六节 传世名琴鉴赏	112

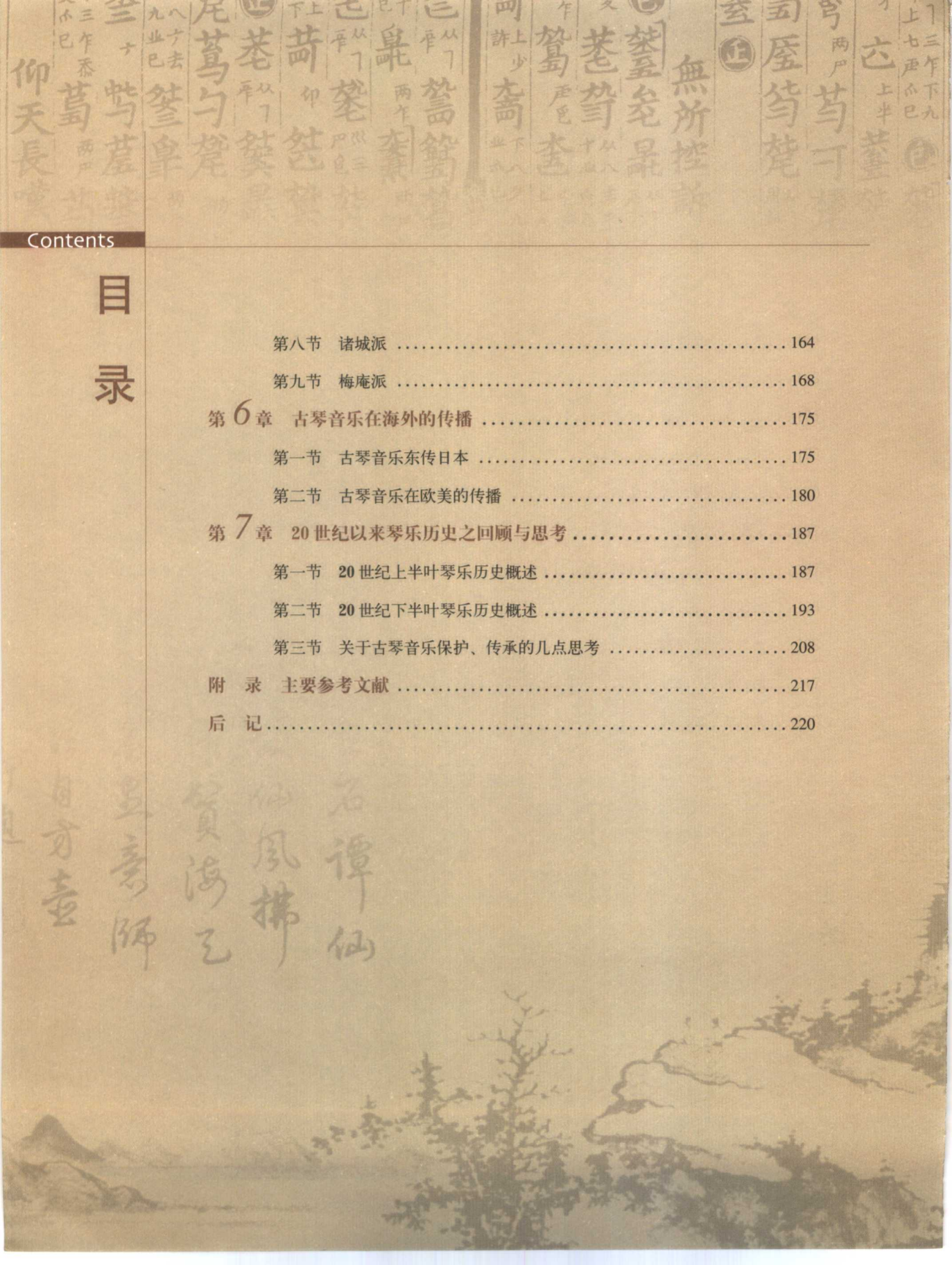
第5章 流派纷呈

——古琴音乐的流派与传承	129
第一节 浙 派	130
第二节 虞山派	134
第三节 广陵派	143
第四节 蜀 派	151
第五节 浦城派	155
第六节 岭南派	157
第七节 九嶷派	161



目 录

第八节 诸城派	164
第九节 梅庵派	168
第 6 章 古琴音乐在海外的传播	175
第一节 古琴音乐东传日本	175
第二节 古琴音乐在欧美的传播	180
第 7 章 20 世纪以来琴乐历史之回顾与思考	187
第一节 20 世纪上半叶琴乐历史概述	187
第二节 20 世纪下半叶琴乐历史概述	193
第三节 关于古琴音乐保护、传承的几点思考	208
附 录 主要参考文献	217
后 记	220



目送归鸿 手挥五弦

——古琴音乐的历史与文化

月出鸟栖尽，寂然坐空林。
是时心境闲，可以弹素琴。
清泠由木性，恬淡随人心。
心积和平气，木应正始音。
响余群动息，曲罢秋夜深。
正声感元化，天地清沉沉。

这是唐代文人白居易写的《清夜琴兴》，诗中透露出琴乐所追求的意境，幽静深远，孤高岑

寂，听之使人悠然意远，恬逸淡泊之中蕴涵着无穷之味和不尽之意……

琴，又称古琴或七弦琴，是中国历史悠久、最具民族精神和审美情趣的传统乐器。几千年来，古琴一直是中国文人修身养性的工具和完美人格的象征，并以其文献浩瀚、内涵丰富和影响深远而为世人所珍视，其遗存之丰硕堪称中国乐器之最！

第一节 西周、春秋、战国

在中国历史上，这是一个充满动荡、变革的时代。

大约是在公元前1027年，周武王在商郊牧野亲自率军伐商，结果仅用了一天的时间，就击败了商纣王十七万大军，商纣王自焚而死。这场王朝鼎革的战争，不仅宣告了西周王朝的建立，也使中华文化的发展进入了一个新的历史阶段。

西周立国之初，周人总结殷商灭亡的教训，并参酌殷礼，制订了一整套纲纪天下的礼乐体系，这就是备受后世儒家所称颂的周公旦制礼作乐。其所作礼乐，后人称之为“周礼”、“周乐”。

周代由文、武奠基，成、康繁盛，这时可称为周代的黄金时期。昭、穆以后，国势渐衰。后来，厉王被逐，幽王被杀，平王东迁，进入春秋时期。春秋时期王室衰微，诸侯兼并，夷狄交侵，社会急遽变化。其后，随着权力之争引发的

群雄割据，以及春秋末期“礼崩乐坏”局面的形成，中国历史上第一场蔚为壮观的名辨思潮亦勃然兴起。孔子、孟子、老子、庄子、墨子、荀子……这些学识渊博的文化哲人，带着他们各自的智慧与精神，脱颖而出。诸侯蜂起，国家林立，春秋战国成为我国文化史上空前辉煌的时代。先秦哲人对宇宙自然的多方思考与苦苦追索，不仅为中国古琴美学的发端奠定了基础，亦开启了后世古琴艺术发展的根基与趋向！

古琴，是中国古老的丝弦乐器。人们推测古琴的历史，有近三千年之久。纵览历代文献与上古传说，大凡中国古代文明之初，属于各个不同时期的氏族领袖，几乎都与古琴的创始有关。概括起来，有伏羲说、神农说、黄帝说、唐尧说、虞舜说几种。如：

伏羲说：《礼记·曲礼》云：“伏牺制嫁娶以脍皮为礼，作琴瑟以为乐。”^①《琴操》云：“昔

伏羲氏之作琴，所以修身理性，返天真也。”^②
《孝经》云：“伏羲造琴瑟，则其乐器渐于伏羲也。”^③
《尔雅》云：“大琴谓之离，注或曰至五弦。释曰《琴操》曰伏羲作琴。”^④

神龙说：汉桓谭《新论·琴道》云：“昔神农氏维宓戏而王天下，上观法于天，下取法于地，近取诸身，远取诸物。于是始削桐为琴，绳丝为弦，以通神明之道，合天地之和焉。”^⑤
东汉傅毅《琴赋》云：“神农之初制，尽声变之奥妙。”^⑥

唐尧说：《帝王世纪》曰：“尧作《大章》，使无句作五弦琴，天下大和。于是景星耀于天，甘露晞于地；朱草生于郊；凤凰止于庭；嘉禾孳于亩。”^⑦

古文献中有许多关于舜制五弦琴，歌南风诗的记载。如：《礼记·乐记》曰：“昔者舜作五弦琴，夔始制乐，以赏诸侯。”^⑧
《尸子》曰：“舜作五弦之琴，以歌南风。南风之薰兮，以解吾民

之愠，是舜歌也。”等等。

以上这些传说与记载，显然带有后人牵强附会的成分。

如果说在远古、夏商时期，琴乐的存在尚是一个存疑的问题，那么到了春秋时代，琴——已发展成可用于独奏的乐器，并产生了许多演奏水平很高的琴家和许多动人的作品。据史料记载，在春秋时期各诸侯国的宫廷中，都有精于古琴的宫廷琴家，且大多以“师”为氏，如师旷、师文、师襄、师涓等等。

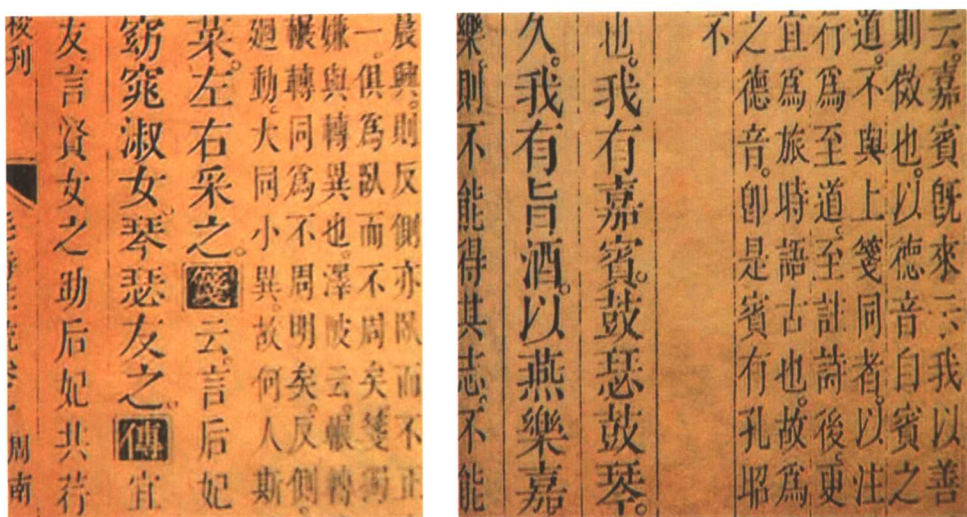
师旷，字子野，是春秋时期晋国的主乐大师。师旷是个盲人，因而他常自称是盲臣或瞑臣。他能演奏多种乐器，尤以古琴为最。由于师旷的辨音能力很强，再加上他那高超的演奏技艺，因而史书上有许多关于师旷奏乐的神奇故事。在《左传》《国语》《韩非子》《吕氏春秋》等典籍中，均有关于师旷的记载和传说。

相传当师旷弹起琴，天上的神灵为之驻足，



师旷鼓琴画像石

东汉建安十四年（209）刻于四川雅安高颐阙主阙楼部左面。左为师旷凝神鼓琴，右为晋平公听琴，引袖掩面而泣，应系依据《韩非子》有关事语写意而作。



《诗经》书影

玉羊、白鹄为之起舞，环绕在他的身旁……^⑨

当师旷弹起琴，白燕衔着丹书而至，玄鹤成双飞来，衔着明珠舞于庭中。其中一鹤被琴声迷醉，觅得而走，师旷不禁掩口而笑。为师旷而来的还有来自河东之涯的玉龟和来自西方大泽的玉马，它们背负着圣图、谶书，带来世间神秘而吉祥的预言……^⑩

这些类似的记载散见于汉以来的各种典籍中，虽然简短，却充满激情地描写了师旷高超的琴艺。

在先秦时期，古琴还被广泛地用于伴奏及歌唱，称“弦歌”。《史记》说：“《诗》三百篇，孔子皆弦歌之”，就是这种现实的反映。《诗经》中也有不少诗篇提到古琴，如《关雎》“窈窕淑女，琴瑟友之”；《棠棣》“妻子好合，如鼓瑟琴”；《鹿鸣》“我有嘉宾，鼓瑟鼓琴”等等。可见，琴瑟的演奏，在当时已有较丰富的表现力，诚如齐国晏婴所说：“若琴瑟专一，谁能听之？”^⑪

到了战国时期，随着音乐文化的进一步繁荣，出现了“其民无不吹竽鼓瑟、弹琴击筑”的

景象。在这种音乐文化发展的基础上，有了伯牙、雍门周等杰出的琴家。

关于伯牙的传说，最早见于战国末年荀子的《劝学篇》：“昔者瓠巴鼓瑟，而沉鱼出听；伯牙鼓琴，而六马仰秣”，极言其音乐演奏的生动美妙，甚至鱼儿都从水中钻了出来谛听，马儿都忘记了吃食，仰起头来欣赏。同时期的《吕氏春秋》中还记载了伯牙弹琴、钟子期善听的故事。相传，伯牙在弹琴的时候，无论是表现“巍巍乎志在高山”，还是表现“洋洋乎志在流水”，他的好友钟子期都能心领神会。子期死后，伯牙痛失知音，从此再也不鼓琴了。这个故事一直为后世所传诵，伯牙和子期也就成为知音的典范。

雍门周也是战国时代的一位民间琴家。他居住在齐国都城之西门，当时称为“雍门”，故人们称他为“雍门周”。有一次他带着琴去见孟尝君，孟尝君说：“先生鼓琴，能使我悲伤吗？”雍门周直率地回答说，听曲的人必须自己有过不幸的经历，才可能对悲曲引起共鸣，像你这样



在齐闻韶（明代《圣迹图册》之一），山东曲阜孔子博物馆藏



学琴师襄（明代《圣迹图册》之一），山东曲阜孔子博物馆藏



【宋】马远《孔子像》，北京故宫博物院藏

养尊处优，是不容易领会悲哀的含义的。孟尝君点头承认。雍门周接着又指出了孟尝君当时的处境，说他曾经得罪过秦、楚两个强国，随时有被秦、楚灭亡的危险。同时，还为他描绘出国破家亡之后的荒凉景象。然后，雍门周才慢慢地弹起琴来。弹完之后，孟尝君涕泪承睫未下，喟然叹曰：“先生鼓琴，令文立若亡国之人也！”^⑫

中国传统知识分子处世哲学中素有“达则兼济天下，穷则独善其身”这两条互补的人生路途。先秦时期“士”族文人阶层的兴起，使得古琴成为当时士大夫修身理性的工具。当时所谓“君子之近琴瑟，此仪节也，非以恣心也”^⑬，“士无故不撤琴瑟”^⑭，即是此意。孔子、庄子等先贤圣哲，不仅在他们的著作中表达了各自的琴乐审美观念，同时也是出色的古琴家。他们的哲学思想，影响了其后几千年中国琴乐美

学思想的发展。

史载孔子喜爱弹琴，曾学琴于师襄，他的认真和努力，使师襄大为感动。孔子无论是在杏坛讲学之时，还是受困于陈蔡之际，均操琴弦歌不绝，以此励志修心。《史记》上还记载了孔子创作琴曲《陬操》，以哀悼被赵简子杀害的两名大夫的事迹。晚年，孔子回到鲁国，专心致力于教育和儒家经典文献的整理。“吾自卫返鲁，然后乐正，雅颂各得其所”^⑮。儒家师徒琴瑟友之，弦歌不辍，深为后世的文人士大夫所倾慕。孔子过世后，“故所居堂弟子内，后世因庙藏孔子衣冠琴车书，至于汉二百余年不绝。”^⑯

清雅、淳美的曲调，静远、飘逸的琴声，是中国历代先贤圣哲出尘不染、遗世独立的精神象征，也是中国古代高人雅士超世脱俗、寄情山水林间的精神寓所。诸侯林立的春秋战国时代，不仅在中国文化史上有着深远的影响，也为中国古琴音乐的发展奠定了基础！



战国中期托琴俑，1990年6月山东省章丘女郎山战国大墓出土

第二节 两 汉

汉代，是我国第一个帝国盛世。强大的中央集权国家的形成，使得汉代文人具有宏大的视野，恢弘的气势。汉代社会政局的稳定，疆土的拓展，都催发出一种蓬勃向上的社会意识和积极进取、充沛淋漓的生命精神。诸如汉赋的铺排列叙、写景图貌；汉竹简的错落有致、奇诡径异；汉百戏的种类繁多、盛况空前；汉乐舞的香散飞动、光流转玉；汉器皿的采繁竞丽、精雕细镂……从中，我们都能体会到这种上溯远古、下逮今朝，“广之于郑卫，近之于荆楚”的浩然之气。汉代艺术通过琳琅满目、古拙飞动、气魄宏大的外在形式，来表现充实丰盈、郁勃奔放的精神内涵。

然而，与此同时，在汉代文人心中也自始至终都响彻着文人的悲歌，其中折射出汉代文人逢盛世而不遇的失落感，同时也反映出汉代文人在动乱黑暗中的悲愤感伤和迷惘、彷徨，这是严酷的社会现实对他们心灵的伤害，也是他们心灵对社会现实的真实感受……

秦时，宫廷设有掌管音乐的机构——乐府。汉袭秦制，乐府机构沿承不改，其主要任务是搜集、整理、改编民间音乐，“采诗”之制，源于周代，至汉武帝时已发展到很大规模，仅乐工已有近千人。他们“采诗夜诵”，歌“赵、代、秦、楚之讴”；一些专门的文学家、音乐家如司马相如、张仲春也参与其事，“造为诗赋，略论律吕，以合八音之调”。

秦汉时期，古琴艺术有了重大发展。当时的统治者在征集民歌的同时，也从各地选拔一些民间的优秀艺人，在宫廷中任鼓琴待诏。师中、

赵定、龙德，他们都是西汉中叶宫廷中的鼓琴待诏。师中是汉武帝时期，东海下邳（今江苏宿迁）的名琴家。当地好琴者很多，据刘向《别录》所言：“至今邳俗犹多好琴。”赵定是渤海人，龙德是梁国人。汉宣帝年间，皇帝“欲兴协律之事”，由丞相把他们从民间选拔出来，在宫廷中充当待诏。据记载，赵定是个很安静的人，但弹起琴来，却能使人之为之涕泣。据《汉书·艺文志》记载：“《雅琴赵氏》七篇。名定，勃海人，宣帝时丞相魏相所奏。《雅琴师氏》八篇。名中，东海人，传言师旷后。《雅琴龙氏》九十九篇。名德，梁人。”^⑦可知师中、赵定和龙德都写有琴论和琴曲，但都已失传。刘向亦说：“雅琴之意，皆出龙德《诸琴杂事》中。”^⑧《诸琴杂事》很可能



东汉抚琴俑（四川丰都县镇江东汉墓出土）



东汉抚琴俑（四川奉节县文管所征集品）

是集大成的巨著，可惜原书早已不存。

除了宫廷中的专业琴家，汉代文人爱琴解音，风气之盛，始终未衰，著名的文人琴家有司马相如、蔡邕父女，还有哲学家扬雄、刘向、桓谭等。这一时期，古琴在演奏指法上也有相当的发展。

司马相如（前179—前118），字长卿，蜀郡成都人，以辞赋见称海内。所作《子虚赋》为汉武帝所赏识，因得召见，又作《上林赋》，武帝用为郎。其赋富于文采，描写帝王苑囿之盛，田猎之乐，极尽铺张之能事，于篇末则寄寓讽谏。史传他早年生活比较贫困，一次，他在富豪卓王孙家作客，即席弹奏琴曲，引起卓王孙的女儿文君的爱慕。卓文君不顾父亲的反对，和司马相如私奔，这一故事被传为千古佳话，后世文人据此创作了《文君曲》《凤求凰》等琴曲。传说司马相如后来打算聘茂陵女为妾，文君很是失落，作《白头吟》以示诀绝，从而制止了司马相如娶妾的念头。

在司马相如的《美人赋》中，曾提到《幽

兰》《白雪》这些琴曲。在《长门赋》中，更进一步描绘了当时古琴演奏的情况：

援雅琴以变调兮，奏愁思之不可长；案流徵以却转兮，声幼妙而复扬。贯历览其中操兮，意慷慨而自卯。

从文中可知，运用左手的“案”（按）指和右手“却转”的指法，奏出乐音“流徵”，音乐由弱变强，从“奏愁思”到“意慷慨”，情绪逐步发展变化，从中可见汉代古琴在指法上的变化和发展。陈皇后被汉武帝冷落之后，独处在长门宫内，求司马相如作《长门赋》来感动汉武帝，这就是《长门赋》的来历。后人运用这一题材创作了琴曲《长门怨》。

刘向（约前77—前6），西汉经学家、目录学家、文学家。字子政，江苏沛县人，为汉初楚元王（刘交）的四世孙。他经历了宣帝、元帝、成帝三朝，曾任光禄大夫等职，多次上书弹劾宦官、外戚，被两度下到狱中。刘向是当时著名的学者，曾校阅皇家藏书，撰成《别录》，为我国目录学之祖。所作《九叹》等辞赋三十三篇，可惜绝大部分已亡佚。所著另有《洪范五行传》《新序》《说苑》《列女传》等，今存。他对琴学也有较多的论述。在《新序》《说苑》中均有论琴的文字传世。《说苑·善说》记载了雍门周以琴见孟尝君的故事，涉及音乐审美中的主客体关系。其《琴说》论及古琴音乐的功能，是明道德，感鬼神，美风俗，妙心察，制声调，流文雅，善传授。

扬雄（前53—后18），字子云，蜀郡成都人，西汉著名的哲学家、文学家、语言学家，唐人刘禹锡的《陋室铭》中有“南阳诸葛庐，西蜀子云亭”之句，其中的“子云亭”，就是蜀人为纪念扬雄而建。史载扬雄好“深湛之思”，口吃不善言谈。早年所作《甘泉赋》《羽猎赋》等，为汉成帝赏识，为黄门侍郎，用靡丽之笔为帝王润



扬雄

色鸿业。后来辍不复为，鄙薄词赋，转向学术创作。在这以后三十年的岁月里，扬雄主要从事他的《法言》《太玄》《方言》等著述，强调学习儒家

礼义以“修性”，提出以“玄”为宇宙万物本源的学说，反对谶纬神学。所作《方言》，记录了西汉时代各地方言，为研究古代语言的重要资料。

扬雄撰有《琴清英》，已佚。其《法言》十三卷，论述其儒家思想，其中也论及琴乐，他主张礼乐相辅以修身治国，强调雅、郑之别，要求“君子唯正之听”。其“中正则雅，多哇则郑”，“声之眇者不可同于众人之耳”等思想，对后世古琴美学的发展有着深远的影响。

桓谭（约前23—后56），字君山，沛国相（今安徽宿县）人。桓谭的父亲是汉成帝时的太乐令，桓谭精通音律，擅长弹琴，并且对音乐有自己独到的见解，对那些徒具形式的雅乐很是反感。据史书记载：刘秀即位后，广纳贤才，当时的大司空宋弘举荐了桓谭，桓谭面见光武帝时弹了一些民间琴曲，光武帝颇为欣赏，让他做了宫中的掌乐大夫。

由于桓谭“颇离雅操，而更为新弄”，遭到了当时不少文人的反对，大司空宋弘斥责桓谭

“数进郑声以乱雅颂”。后来，光武帝举行宴会时，让桓谭弹琴，桓谭举止失措，光武帝很是惊奇，宋弘趁机讲了一通雅颂之道，自此，光武帝渐渐疏远了桓谭。汉代崇尚神仙方士，而桓谭对此非常反感，因为他反对光武帝的谶纬迷信，提出“政合于时”、“一其法度”等主张，以致被加上“非圣无法”的罪名，罢官流放，死于途中。

桓谭著有《新论》一书，主要针对当时的谶纬神学提出反驳。其中的《琴道》是琴学专著，原书已失传，清代有几种辑佚本。《琴道》包括琴论、琴史、琴曲等几个方面，据《后汉书·桓谭传》记载，此篇并未写完，是后来肃宗命班固续成。其中，“琴论”很多地方反映了儒家的音乐思想，与别处记载的桓谭的音乐思想似有不合；“琴史”则介绍了师旷和雍门周等琴人；“琴曲”共介绍了七首：《尧畅》《舜操》《禹操》《文王操》《微子操》《箕子操》和《伯夷操》，每首作品介绍了主题和音乐特点。《琴道》关于琴德、琴曲及琴制的论述，虽带有不少附会成分，却为后世琴论所沿用，以至成为定论。



东汉抚琴俑（1974年四川三台县永安崖墓出土）

蔡邕(132—192),字伯喈,陈留圉(今河南杞县)人,是汉代著名的文学家、书法家、音乐家。他博学多识,擅长辞章,精于音律。灵帝当政时,蔡邕为议郎,因上书论朝政阙失,遭到诬陷,流放朔方。遇赦归来时,又对当地宦官势力五原太守很不客气,因而再度受到迫害。从此他“亡命江海,远迹吴会”,流亡避祸达十二年之久。董卓专政,官至左中郎,人称“蔡中郎”。卓被诛后,邕被王允所捕,最后死于狱中。

在流亡避祸期间,蔡邕创作了著名的琴曲《蔡氏五弄》,即《游春》《渌水》《幽居》《坐愁》《秋思》,据传这是他去山中访问鬼谷先生后,用三年时间写成的。这五首作品在当时就受到人们的重视,历经各代,至唐代仍享有盛名。嵇康在《琴赋》中,把它列为当时流行的“谣俗”一类。隋代的《琴历》、唐代的文字谱《碣石调·幽兰》卷子中,都列有这五首曲目。宋人朱长文说:“伯喈所以寓其哀思者,盖在此五曲,特假物以名之耳。”^⑧现存明代琴谱中的《蔡氏五弄》,并非当时的原作,其歌词出自《乐府诗集》,当是后人拟作。

蔡邕在书坛、琴坛都有着很大的影响,民间流传着不少蔡邕的故事。据《后汉书·蔡邕传》记载,吴人烧饭时,蔡邕听到火裂之声,辨认出

是做琴的良材。用它做成琴以后,果然音色极好。由于尾部已被火烧焦,故有“焦尾琴”之称。至今琴的尾部仍称作“焦尾”,就是据此而来的。桓帝时,宦官专权,听说他善于鼓琴,于是奏请天子令陈留太守督促他入京。蔡邕行至偃师,称疾而归。蔡邕的女儿蔡琰(文姬),也精于琴,与她相关的后世琴曲有《胡笳十八拍》《大胡笳》《小胡笳》等。

在琴论领域,汉代琴家和文人也有不少著述。除了前述刘向的《说苑·琴录》、扬雄的《琴清英》、桓谭的《新论·琴道》等,还有一部重要的琴学文献——《琴操》,这是现存介绍早期琴曲最为丰富而详尽的专著,有很高的史料价值。原书已佚,经后人辑录成书。全书汇集五十多首琴曲的解题与歌辞,其中包括歌诗五首、九引、十二操、河间杂歌二十多首。书中对每首琴曲的相关故事内容都作了介绍,带有浓厚的传奇色彩,和正史记载有一定的出入,故《乐府古题要解》云:“《琴操》纪事,好与本传相违。”^⑨此书据传为蔡邕所撰,但尚有争议。主要是因为《汉志》中未曾将《琴操》列入,而隋、唐的《艺文志》中记载是晋代孔衍所撰。但六朝刘昆注《后汉书》,唐人李善注《文选》时,都曾确定《琴操》为蔡邕所撰。

第三节 魏晋南北朝

对酒放歌,临刑挥琴,麈尾清谈,兰亭流觞,东篱采菊……

在中国文化史上,魏晋无疑是最具动人魅力的时期!千百年来,超然玄远的魏晋士风曾使后世无数文人仰慕不已。魏晋士人的生活、个性和思想,莫不闪烁着对于人生价值、意义和归

宿的深刻反思,莫不体现着一种介于群体与个体、理性与感性之间的热忱体悟,透露着令后人倾慕的痛苦与超脱、激烈而又冲淡、平凡而臻雅致的绚烂诗意。

如果将整个魏晋南北朝时期都称作乱世,也许并不过分。汉末的战乱,三国的纷争,西晋



统一不久发生的“八王之乱”，晋室的东迁，接下来北方十六国的混战，北方北齐、北魏、北周，南方宋、齐、梁、陈几个朝代的更迭所带来的争斗，以及梁末的侯景之乱，再加上东晋、南朝的北伐，北朝的南攻……战乱和分裂，成为这个时期的主要特征。

然而，历史上的魏晋时期又是一个充满睿智和哲思的时代，是一个“精神史上极自由、极解放，最富于智慧、最浓于热情的一个时代。”^②从汉末到魏晋时期，在士族阶层出现了一批不依附于宫廷的文人音乐家，著名的如“建安七子”中的阮瑀，“竹林七贤”中的嵇康、阮籍、阮咸，以及杜夔、傅玄、左思、刘琨、成公绥、孙登、戴逵、宗炳、柳惔、柳谐等等，俱以善琴著称于世。尤其是以嵇康、阮籍为代表的“竹林七贤”，吟啸于林间濮上，诗酒酣畅，琴啸相谐，傲睨世俗，游心太玄……泊泊的琴音之中，流淌出的是自由人格的畅想，吟猱跳跃之间，舒展出一片唯我的世界！南京西善桥南朝大墓

砖刻《竹林七贤图》，即是其生动写照。在那个特殊的时代，魏晋名士以其忧伤而深情的生命书写了高傲而不屈的灵魂！刘伶乘鹿车、携酒壶、荷杖锺、至人穷处说“死便埋我”时，那透骨的绝望与忧戚令人悲不能禁；阮籍独自驾车一路狂奔，于途穷处恸哭而返时，那郁积深重的愤懑与不平令人愀然动容；嵇康在刑场上摔琴悲叹此曲与琴随我俱绝时，那无法抑制的怨恨与凄凉更是让人顿生天不惜才的恨意；向秀经过故人旧地，于衰草残阳、寒冰笛音之中怀念那飘逝的“绝唱”，不能不使人哀感连连、难以掩抑；当丧子的王戎说出“圣人忘情，最下不及情。情之所钟，正在我辈”时，当亡弟的子猷“径入坐灵床上，取子敬琴弹，弦既不调，掷地云‘子敬，子敬，人琴俱亡’”时，谁又不会被感动得涕泗滂沱呢？这不仅仅是骨肉分离的惨痛，更是一种如宗白华所说的“对宇宙人生体会到至深的无名的哀感”。琴声之中，他们听到了自己心灵的激荡，也看到了人世的沧桑和世态的炎凉。现实的

凄风苦雨与彼处的和风丽日，此世的喧嚣爆裂与彼世的安详宁静，使他们忘形于其中，得意于其中。在琴的万籁潜声之中，他们寄寓了自己的精神与深情，也寻找到了理想品格与心灵的皈依！

建安七子中以琴著称的文人是阮瑀。他是阮籍的父亲，是蔡邕的同乡，幼时曾从蔡邕学习。曹操听说了阮瑀的名声，想征召他为



南京西善桥南朝古墓砖刻《竹林七贤画像砖·嵇康、阮籍》

官，但阮瑀拒不赴任。后来曹操采取各种方法逼迫他赴任，阮瑀无奈，便逃入山中。曹操仍不放过他，派人烧毁山林，终于找到了他，阮瑀大概也受了感动，便表示愿跟曹操。但阮瑀内心仍是有些不情愿，于是在曹操大宴宾客之时，阮瑀一语未出，曹操发怒，便将他赶入乐工之列，目的是欲羞辱他，但阮瑀能解音律，善鼓琴，并不感到是羞辱自己，于是他便抚弦而歌，即席唱道：

弈弈天门开，大魏应期运。青盖巡九州，在西东人怨。士为知己死，女为悦者玩。恩义苟潜畅，他人焉能乱！

如果说建安士人是在感喟时光流逝、人生短促之后尽情地享受人生，纵乐之中带有一种悲凉的情调。那么，“竹林七贤”则借助音乐、诗歌和长啸等形式来作为超脱现实、得意逍遥的凭借，在对于自然的体认中走向这如诗如画的人生境界。他们博综技艺，具有艺术家的才情和诗人的气质，在这一点上，嵇康（223—263）是个突出的代表。《世说新语·容止》说：

嵇康身长七尺八寸，风姿特秀。见者叹曰：“萧萧肃肃，爽朗清举。”或云：“肃肃如松下风，高而徐引。”山公曰：“嵇叔夜之为人也，岩岩若孤松之独立；其醉也，傀俄若玉山之将崩。”^②

嵇康最有名的主张，当然是“越名教而任自然”，他的惊世骇俗的话，是在《与山巨源绝交书》中提到的“每非汤、武而薄周、孔”。他与名教采取一种完全对立的态度，向往摆脱世俗的羁缚，追求一种心境的宁静，一种不受约束的淡泊生活：“今但愿守陋巷，教养子孙，时与亲旧叙阔，陈说平生，浊酒一杯，弹琴一曲，志愿毕矣！”^③而如果做了官，则“抱琴行吟，弋钓草野，而吏卒守之，不得妄动”^④。

嵇康钟情于琴，他说：“余少好音声，长而

习之，以为物有盛衰，而此无变。滋味有厌，而此不倦。”他认为音乐“可以导养神气，宣和情志，处穷独而不闷者，莫近于音声也”^⑤。因此，琴和诗是嵇康借以忘忧、守道、逍遥的工具，弹琴、咏诗是他自觉追求的人生乐趣和诗化人生的象征，他在诗中写道：“弹琴咏诗，聊以忘忧”，“琴诗可乐，远游可珍。守道独往，弃智遗身”，“遗物弃鄙累，逍遥游太和。结友集太和，弹琴登清歌”……在山泽林间，他“手挥五弦，目送归鸿”、“操缦清商，游心大象”，会友之时，他的“素琴挥雅曲”妙绝时伦。其所善《广陵散》一曲，尤独步当时，堪称稀世之音！在他东市临刑之际，神气不变，从容弹奏《广陵散》！嵇康那不叹生命之结束而叹琴曲失传之气度，那顾日挥琴的动人景况，千百年来撼人心魄。向秀临别故地时，潸然咏曰：“悼嵇生之永辞兮，顾日影而弹琴！”南朝诗人江淹怀着崇敬之情写道：“及中散之下狱，神气激扬。浊酒夕引，素琴晨张。秋日萧索，浮云无光。”

与嵇康不同，阮籍的一生，不是处于与名教完全对立的地位，以己之高洁，显世俗之污浊。他的一生，始终徘徊于高洁与世俗之间。阮籍（210—263），字嗣宗，是“建安七子”阮瑀之子，阮瑀死时，阮籍只有三岁。阮籍是个非常自傲的人，他与嵇康同为反对司马氏篡夺曹魏政权的竹林名士。年少时曾度过一段游侠式的生活，年长之后，“或闭户视书，累月不出；或登临山水，经日忘归”^⑥。出身仕宦之家的他，博览群籍，满怀济世之志，但时局的变化使他看透了政治的黑暗，不愿卷入权力斗争之中，每次被迫上任，不久就称病辞官，一连换了许多官职，都不久留。司马昭曾派人向阮籍提亲，要他把女儿嫁给司马炎，阮籍不想答应又难以拒绝，便大醉六十天，司马昭只好作罢。阮籍在日常生活

中，以蔑视礼法出名。当遇到礼俗之士，他以白眼对之，如《晋书》记载：“嵇喜来吊，籍作白眼，喜不怩而退。喜弟康闻之，乃赍酒挟琴造焉，籍大悦，乃见青眼。”^②阮籍曾说：“礼岂为我辈设耶！”据说他在家中喝酒常常披头散发，赤身裸体盘膝而坐；经常独自驾车毫无目的地在野外漫游，而每逢穷途末路时，便大哭一场掉头回家。阮籍从不品评别人，身处恶劣的环境中，他的言行十分谨慎。每当司马昭的亲信钟会拿政事来询问意见，企图从中找出构陷他的把柄时，阮籍总是喝得醉醺醺，借酒佯狂。琴曲《酒狂》，就是表达他这样心境的作品。

史载阮籍“嗜酒能啸，善弹琴”^③。《魏氏春秋》曾记载了阮籍与苏门先生以啸论道的遗事。身逢乱世，阮籍以啸、琴表达其孤傲不群的性

情。在司马昭的酒席上，一座人屏气“严敬”，“惟阮籍在坐，箕踞啸歌，酣放自若”。在其《咏怀诗》中，有不少关于他弹琴的吟咏：“夜中不能寐，起坐弹鸣琴”，“平生少年时，轻薄好弦歌”，“青云蔽前庭，素琴凄我心”，“岂与蓬户士，弹琴诵言誓”，等等。

阮咸，字仲容，“竹林七贤”之一，阮籍之侄，叔侄二人并称为“大小阮”。山涛认为他“贞素寡欲，深识清浊，万物不能移。若在官人之职，必绝于时”^④，但晋武帝认为他耽酒浮虚而不为所用。他与阮籍一样放达任诞，狂浪不羁。他曾与姑母家鲜卑婢女私下要好，母亲死时，按礼姑姑要还家，但阮咸要求把婢女留下，这在当时是不为礼教所容的。后来婢女走了，阮咸借驴骑上追赶，终于把婢女追回来了，并生了一个儿



【唐】孙位《高逸图》，绢本设色，纵45.2厘米，横168.7厘米，上海博物馆藏

此图为《竹林七贤图》残卷。图中所剩四贤，一为山涛，旁有童子将琴奉上。一为王戎，旁有童子抱书卷。一为刘伶，旁有童子持唾壶跪接。一为阮籍，旁有童子奉上方斗。

子叫阮孚，为世所讥。阮咸妙解音律，善弹琵琶，有一种古代琵琶即以“阮咸”为名。他曾与荀勖讨论音律，荀勖自认为远不及阮咸，便极为嫉恨。阮咸也因此被贬为始平太守。阮咸还有著作《律议》传世。

阮咸不仅长于演奏，还精于作曲。唐代流行的琴曲《三峡流泉》，据《乐府诗集》引《琴集》说是“阮咸所作”。李季兰在《三峡流泉》一诗中有“忆昔阮公为此曲，能使仲容听不足”的诗句。

阮咸之子阮瞻，字千里，性清虚寡欲，自得于怀。读书不甚研求，而默识其要。他善弹琴，不论贵贱长幼，只要想来听琴，皆为演奏，确有其先人之遗风。

六朝时期，君主和士子大多爱好文学和音

乐，文人爱琴解音，风气之盛，始终未衰。一些出身于庶族寒门的文人，由于士族门阀制度的限制，经常处于不得志的境地。他们往往愤世嫉俗，隐遁逃世，以琴书自娱。著名的如戴逵、戴颙、戴勃父子，宗炳、柳恽、柳谐等，都是当时较有影响的文人琴家。故北宋琴家朱长文道：“晋宋之间，缙绅犹多解音律，盖承汉魏嵇（嵇康）蔡（蔡邕）之余，风流未远”。

戴颙(377—441)，字仲若，其父戴逵（戴安道），为晋代著名琴家和画家，曾拒为王门伶人，很为人称道。戴颙与其兄戴勃继承家学，能琴善画，且很有创见。

戴颙生活的时代，正值南北分裂、战乱频繁之际，戴颙与其父兄一样，无心功名利禄，遁迹山林，以琴书自娱，是六朝时期著名的隐士。公





【元】方从义《东晋风流图》（局部），纸本水墨，[美]私人藏

元396年，其父去世，他极为悲痛，不忍再弹父亲传授的乐曲，遂另作新曲十五首和大曲一首。戴颙所奏之曲“并新声变曲，其《三调游弦》《广陵止息》之流皆与世异。”这两首琴曲都是嵇康在《琴赋》中所称道的。戴颙和嵇康同乡，都是谯郡铨人。著录中有《戴氏琴谱》四卷，可惜原书已不存。

和戴颙一样，宗炳（374—443）也是南北朝时期兼长琴和画的隐士。他徜徉山水，饮溪栖谷三十余年，可谓终老山林了。曾远陟荆巫，南登衡岳，每次出游，常流连忘返。后以老病，才回到江陵，自称“澄怀观道，卧以游之”，并画出所游之处，张挂室内，云“抚琴动操，欲令众山皆响”，琴声和画意融为一体，这与当时盛行山水诗的文人风尚有关。宗炳还擅长演奏一首《金石弄》的琴曲，这首琴曲曾为晋代桓氏家族所推重。

柳恽是南齐时琴家，“雅善音律，尤笃好于琴”。他父亲柳世隆以“双琐”指法出众，人称“柳公双琐，为士品第一”^③。史载他“常自云马槊第一，清谈第二，弹琴第三。在朝不干世务，垂帘鼓琴，风韵清远，甚获世誉”^④。可见弹琴在

他生活中占有重要地位。柳恽“每奏其父曲，常感思，复变体备写古今”^⑤。他的琴艺主要学自刘宋时期的著名琴家嵇元荣和羊盖，这两人都是戴逵的学生。从史料记载来看，柳恽的琴艺精湛，竟陵王萧子良称赞他“巧越嵇心，妙臻羊体，良质美手，信在今夜”^⑥。柳恽还精于棋艺，梁武帝赞扬他“吾闻君子不可求备，至如柳恽可谓具美。分其才艺，足了十人”^⑦。

魏晋南北朝文人不仅弹奏琴曲，而且也自创琴曲。嵇康所作琴曲，相传有《嵇氏四弄》，即《长清》《短清》《长侧》《短侧》四首琴曲，后世常把这四弄和《蔡氏五弄》合称“九弄”。其《琴赋》一文，摹声状音，辞采天发。《琴赋》中提到许多琴曲作品，包括传说中师旷演奏的《白雪》《清角》，以及古代的《淶水》《清徵》《尧畅》《微子》等曲目。在《琴赋》中，还记录了当时流行的琴曲有《广陵止息》《东武大山》《飞龙鹿鸣》《流楚窈窕》以及《蔡氏五弄》《王昭(君)》《楚妃》《别鹤》等。南北朝时期的戴颙兄弟也作有琴曲多首，《宋书·隐逸传》记载说：“各造新声，勃五部，颙十五部，颙又制长弄一部，并传于世。”此外，他还将汉代歌曲《何尝》《白鹄》



【北齐】杨子华《北齐校书图》（局部），绢本设色，[美] 波士顿艺术博物馆藏

此图为北齐杨子华创稿，唐阎立本再稿，画北齐天保七年(556)文宣帝高洋命樊逊、高乾和等十一人共同刊校国家收藏的五经诸史的故事。局部图中有古琴一张。

合为一曲，起名《清旷》，带有玄学意味。

在琴论领域，嵇康的《琴赋》，是一篇富有诗意的琴论。在这篇赋中，他谈到琴乐审美的境界：“凌扶摇兮憩瀛洲，要列子兮为好仇。餐沆瀣兮带朝霞，眇翩翩兮薄天游。齐万物兮超自得，委性命兮任去留。激清响以赴会，何弦歌之绸缪！”^⑤讲到琴的音色魅力：“器在和响逸，张急故声清。间辽故音庑，弦长故徽鸣。性絮静以端理，含至德之和平。”^⑥讲到琴乐审美中欣赏主体自身条件的重要性：“然非夫旷远者，不能与之嬉游；非夫渊静者，不能与之闲止；非夫放达者，不能与之无矜；非夫至精者，

不能与之析理也。”^⑦还讲到不同人的不同审美效果：“是故怀戚者闻之，则莫不愔愔惨凄，愀怆伤心，含哀懊悒，不能自禁；其康乐者闻之，则欻愉欢释，扑舞踊溢，留连澜漫，嘤噓终日；若和平者听之，则怡养悦愉，淑穆玄真，恬虚乐古，弃事遗身。”^⑧正因为此，他认为琴乐“感人动物，盖亦弘矣”^⑨！作为论琴之作，嵇康的《琴赋》可谓达到了精深幽微的极致。除了嵇康的《琴赋》《声无哀乐论》，阮籍的《大人先生传》以外，比较重要的还有谢希逸的《琴论》、崔亮的《琴经》、萧衍的《琴要》、萧绎的《纂要》等。

第四节 隋唐

唐代是中国历史上最为辉煌的一个时期。国力的强盛，经济的繁荣，文化上的交汇兼融，给艺术发展提供了极为有利的环境。盛世造就的士人的进取精神、开阔胸怀、恢弘气度，创造了被后人一再称道的盛唐气象。唐代也是中国

音乐史上的辉煌盛世，无论是鼓乐之雄壮、散乐之奇俊、法曲之清雅，还是宫廷歌舞之乐声激昂，佛寺梵呗之歌声婉畅……汇聚成唐乐的灿烂气象。尤其是隋唐五代燕乐在多民族传统音乐的基础上兼收并蓄，表现出瑰丽多姿的特色。“华夏正

声”与异域“夷音蛮乐”融为一体，其精湛绝伦、感人至深的音乐表演和新颖曲调，令宫廷和朝野的无数贵族士子为之沉醉！

与繁盛的歌舞燕乐相比，古琴音乐在唐代多少显得有点落寞。白居易在《废琴诗》中不无



【明】杜堇《宫中图》（局部），此图摹自南唐周文矩的《宫中图》，上海博物馆藏

感叹地写道：“丝桐合为琴，中有太古声。古声淡无味，不称今人情。玉徽光彩灭，朱弦尘土生。废弃来已久，遗音尚泠泠。不辞为君弹，纵弹人不听。何物使之然？羌笛与秦筝。”另一文人赵抃的《琴歌》亦云：“绿琴制自桐孙枝，十年窗下无人知。清声不与众乐杂，所以屈受尘埃欺。七弦脆断虫丝朽，辨别不曾逢好手。琴声若似琵琶声，卖与时人应已久。玉徽冷落无光彩，堪恨钟期不相待。凤啭吟幽鹤舞时，撚弄铮铮声亦在……”从这些诗中，可知古琴音乐在唐代不为时人所重的遭遇。

尽管如此，古琴毕竟是我国纵贯千年不曾中断的重要乐器，在当时的文人士大夫中依然有着广泛的知音。它远离觥筹喧闹的宴饮歌舞之席，在山林、清庭、寺庙、道院之中悄然生存，以企求在简朴幽静的意境中表现其内在的情思感受。文人听琴赋诗，写下了蔚为可观的琴诗、琴词、琴文。在唐代，不仅不少文人与琴人之间有着很深的交往，而且不少著名的文人本身也弹奏古琴并参与琴曲的创作，著名的如王绩、王维、李白、顾况、白居易、温庭筠等等。由于他们对琴曲有着较深层次的理解，他们诗文中的生动描绘和精辟论述，对于理解琴曲的内涵含义和了解当时琴乐发展的状况，均有着一定的意义。唐诗和唐文中保存的有关琴曲、琴家、演奏、欣赏等方面的评论，是研究唐代古琴音乐的珍贵资料。从这些诗文的生动描绘中，使后人得以领略当时像董庭兰、蜀僧濬、颖师、李山人、蜀道士等人的精妙演奏，以及古琴音乐在当时文化生活中的重要地位。如

李白《月夜听卢子顺弹琴》：

闲坐夜明月，幽人弹素琴。
忽闻悲风调，宛若寒松吟。
白雪乱纤手，绿水清虚心。

钟期久已没，世上无知音。

白居易《夜琴》：

蜀桐木性实，楚丝音韵清。
调慢弹且缓，夜深十数声。
入耳淡无味，惬心潜有情。
自弄还自罢，亦不要人听。

白居易《听弹古渌水》：

闻君古渌水，使我心和平。
欲识慢流意，为听疏泛声。
西窗竹阴下，竟日有馀清。

常建《张山人弹琴》：

君去芳草绿，西峰弹玉琴。
岂惟丘中赏，兼得清烦襟。
朝从山口还，出岭闻清音。
了然云霞气，照见天地心。
玄鹤下澄空，翩翩舞松林。
改弦扣商声，又听飞龙吟。
稍觉此身妄，渐知仙事深。
其将炼金鼎，永矣投吾簪。

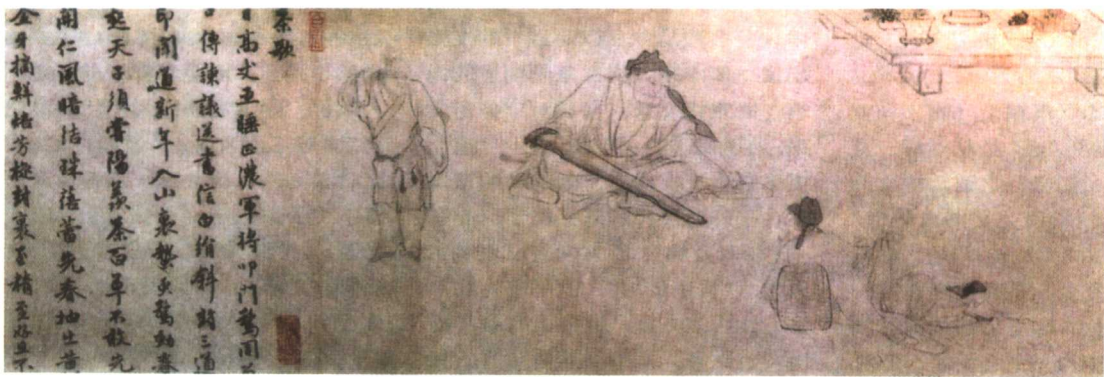
贾岛《听乐山人弹易水》：

朱丝弦底燕泉急，燕将云孙白日弹。
嬴氏归山陵已掘，声声犹带发冲冠。

韩愈的《听颖师弹琴》，则已成为历代听琴诗中的经典之作，其诗云：

昵昵儿女语，恩怨相尔汝。
划然变轩昂，勇士赴敌场。
浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬。
喧啾百鸟群，忽见孤凤凰。
跻攀分寸不可上，失势一落千丈强。
嗟余有两耳，未省听丝篁。
自闻颖师弹，起坐在一旁。
推手遽止之，湿衣泪滂滂。
颖乎尔诚能，无以冰炭置我肠。

除了唐代为数不少的文人琴家，唐代古琴



【明】杜堉《古贤诗意图·听颖师弹琴》，北京故宫博物院藏

音乐的另一个重要特点是涌现了一大批技艺精湛的专业琴家，如赵耶利、董庭兰、薛易简、陈康士、陈拙等，这些琴家不仅以其高超的演奏技术在当时获得人们的尊重，并在搜集、整理、加工传统曲目方面取得了突出的成就。

初唐琴家赵耶利（563—639），因其在琴艺上的成就，而被时人称为“赵师”。他是曹州济阴人（今山东曹县），史载他“所正错谬五十余弄，削俗归雅，传之谱录”。现存《碣石调·幽兰》卷子后面所列的五十多首曲目中，就有赵耶利所修订的《胡笳五弄》。宋朱长文《琴史》中说他：“弱年颖悟，艺业多通。束发自修，行无二过。清虚自处，非道不行。笔妙穷乎钟、张，琴道方乎马、蔡。”^④受他传授的弟子有公孙常、濮州的马氏等，濮州的马氏又传宋孝臻，都是一代名家。

高适写有《别董大》一诗：“千里黄云白日曛，北风吹雁雪纷纷。莫愁前路无知己，天下谁人不识君。六翮飘飘私自怜，一离京洛十余年。丈夫贫贱应未足，今日相逢无酒钱。”诗中赞美的是唐代琴家董庭兰誉满天下的演奏技艺。

董庭兰（约695—765），陇西人，盛唐开元、天宝间的著名琴家。当时琴界盛行沈家声和祝家声，他向凤州参军陈怀古学得了这两家的

声调，并把其擅长的《胡笳》曲整理为琴谱，李颀的《听董大弹胡笳声》一诗中，有着生动的叙述。他的学生郑宥、杜山人均得其传。戎昱在诗中赞：“沈家祝家皆绝倒。”几十年之后，姜宣演奏的琴曲《小胡笳》，被称为：“朱弦宛转盘凤足，骤击数声风雨回。哀笳慢指董家本，姜生得之妙思忖。”^⑤可见，这时董庭兰的影响，已经超过并取代了沈、祝两家。

董庭兰和唐代不少文人都有着很深的友情，如高适、李颀、房琯等。崔珣在他的《席间咏琴客》诗中写道：“七条弦上五音寒，此艺知音自古难。唯有河南房次律，始终怜得董庭兰。”《神秘谱》中有《颐真》一曲，传为董庭兰所作，但未经考证。

天宝年间另一个琴家薛易简，是翰林院的古琴待诏。他九岁学琴，至十七岁能弹大、小《胡笳》《别鹤》《白雪》等传统琴曲，以后“周游四方，闻有解者，必往求之”。经过广泛学习，前后共弹奏过杂调三百、大弄四十。但他主张学习琴曲要少而精，认为“多则不精，精则不多”。薛易简著有《琴诀》一卷，主张弹琴应“声韵皆有所主”，强调演奏时要“定神绝虑，情意专注”。指出了古琴演奏的“七病”，如不得“瞻顾左右”、“摇身动手”等，这些均为宋、元以后的琴论所



【唐】周昉《调琴啜茗图》(局部)，绢本，[美] 纳尔逊·艾京斯艺术博物馆藏

沿用。

唐代琴家在继承传统的基础上,还有许多新的创作。晚唐琴家陈康士(《琴史》作陈康),据屈原同名长诗创作的《离骚》,就是一首流传至今的经典古琴名曲。陈康士是唐僖宗(874—888)时人,曾向东岳道士梅复元学琴。他在自叙中说:“余学琴虽因师启声,后乃自悟,遍寻正声九弄,广陵散二胡笳,可谓古风不泯之声也。”^⑧他主张在学习传统的基础上,应有自己的深刻体会,认为“自元和、长庆以来,前辈得名之士,多不明于调韵。或手达者伤于流俗,声达者患于直置,皆止师传,不从心得”。为了解决这个问题,他“伫思有年”,“乃创调共百章,每调均有短章引韵,类诗之小序”^⑨。即在每一首大型琴曲的前面配合一首“短章”,作为“引韵”,这种体例一直延续到了明代。他编有《琴书正声》十卷,其中包括《蔡氏五弄》等传统曲目共八十多首。又有《琴调》十七卷、《琴谱记》一卷、《楚调》五章一卷和《离骚谱》一卷。

晚唐琴家陈拙和陈康士大体同时,长安人,做过京兆户曹。他向孙希裕学了《南风》《游春》

《文王操》《凤归林》等琴曲,又向道士梅复元学习了《广陵散》。撰有《大唐正声新征琴谱》十卷、《琴籍》九卷和《琴法数勾剔谱》等,可惜均已不存。

随着唐代大量传统琴曲的整理、新琴曲的创作传世,以及琴曲谱集的刊传和编纂,这一切促使唐代古琴的记谱方法有了进一步的变化与发展。

一般认为,古琴由文字谱到减字谱的划时代的变革,是由中唐时期琴家曹柔完成的。曹柔事迹不详。但事实上,减字谱的发明并非一朝一夕所能完成,它经过了历代琴人的不断努力,才形成了今天通行的这种谱式,这从有关琴曲指法的著作中可以看得很清楚。

琴曲艺术的提高也推进了唐代造琴工艺的发展。从文献记载和传世实物来看,隋唐时期在古琴的斫制工艺上,的确已达到相当的高度。唐代斫琴名家中,最著名的为四川雷氏家族,其他还有郭谅、沈镣、张越、冯昭等斫琴名家。他们所制之琴,历代好琴之士均视其为稀世之珍。

第五节 宋 元

有宋一代,文化大昌,艺术也出现繁荣气象,这同宋代的社会环境及文化背景密切相关。宋代社会的基础是文官政治,大批文人入仕,使宋代文化弥漫着浓郁的书卷气息,其价值取向塑造着一代世风。宋代社会的崇文风气,宋代文人的社会责任感,宋代艺术浓厚的人文意味、思辨气质及忧患意识,都可以从中寻觅到踪迹。因此,可以说,以国势气魄论,宋代显然不及汉唐,但若以整体文化实力而论,宋代

文化超越前贤,且为后世所不及。陈寅恪曾称:“华夏民族之文化,历数千年之演进,造极于赵宋之世。”^⑩

与唐代宫廷古琴备受冷落的时况迥然不同。自宋太宗始,宋代帝王均十分好琴,宫廷中有琴待诏。宋太宗赵匡义在至道元年(995)曾“增作九弦琴、五弦阮,别造新谱三十七卷”。命待诏朱文济、蔡裔给人们演奏。宋徽宗赵佶(1101—1125)更是嗜琴如命。他曾搜罗当时

南北名琴绝品，并专设“万琴堂”来收藏这些名琴。其中最为名贵的是唐代制琴名匠雷威所斫的“春雷”琴。宋徽宗精于弹琴作画，善作诗文。传世名画宋徽宗《文会图》《听琴图》即其生动写照。《文会图》描写了宋徽宗与一群文人学士在御花园内写诗宴饮的情景，后面石案之上放有一琴，说明弹琴与吟诗作画一样，是文人雅集不可缺少的内容。《听琴图》描绘在一棵高耸入云的青松之下，宋徽宗身穿常服信手弹琴，旁边山石之上坐有两人，正侧耳倾听，琴声是那样悠扬，令人心醉……

在他们的倡导与影响下，朝野上下，无不以能琴为荣，古琴在当时的文人士大夫中极为盛行，范仲淹、欧阳修、苏轼等名士俱以弹琴知名于世。徽宗政和年间，钱塘太守梅公在风景秀丽的西子湖畔举行琴集，曾集手下清客和杭州文人学士，带来名琴数十张，弹奏品评，一时传为佳话。

艺术，是人类内在心灵的表现。既然宋代文人不能够追溯初盛唐那种明朗、闲放的气势和自由、高昂的力度，它必然要找到适合于时代心理的形式和风格。处于这种浓郁的书卷和人文气息的浸润之中，宋代文人多为政治家、艺术家及学者的复合，其知识结构远比汉唐人广博宏大。

以欧阳修为例，他由进士甲科入仕，官至枢密副使、参知政事，曾参与范仲淹的庆历新政。他主持编纂了《新唐书》，并著有《新五代史》。另外，他是唐宋八大

【宋】赵佶《听琴图》，立轴，绢本设色，纵147.2厘米，横51.3厘米，北京故宫博物院藏



家之一，诗文词赋，琴棋书画，样样皆精。其《六一居士传》云：“吾家藏书一万卷，集录三代以来金石遗文一千卷，有琴一张，有棋一局，而常置酒一壶，以吾一翁，老于此五物间。”^④

欧阳修自称曾“幽忧之疾，退而闲居，不能治也”，后从友人孙道滋学琴，“受宫声数引，久而乐之，不知疾之在其体也”^⑤。欧阳修在被贬为滁州太守期间，感于时愤，寄情山水，写下了著名的《醉翁亭记》，太常博士沈遵读了该文之后，“闻而往游焉，爱其山水，归而以琴写之”，从而创作了琴曲《醉翁吟》（一曰《太守操》）。现在冯公祠前面的一副对联“泉声如听太守操，海日已照琅琊山”，说的正是此事。事隔数年之后，欧阳修和沈遵重逢，“夜阑酒半”，沈遵操琴弹《醉翁吟》，

“宫声三迭”，“有如风轻日暖好鸟语，夜静山响春泉鸣”。琴声勾起了欧公对当年在亭间游饮往事的追忆，即作诗以赠：“子有三尺徽黄金，写我幽思穷崎岖。”

三十余年之后，欧公和沈遵先后去世了。庐山道士崔闲，原本是沈遵的门客，精于琴理，一直觉得这曲子没有文词，于是就写了琴谱，请苏东坡写词，东坡便执笔写下《醉翁操》：

琅然清圆，谁弹？响空山无言。惟翁醉中知其天。月明风露涓涓，人未眠，荷蓑过山前。曰有心也哉此贤。《第二叠泛声同此》。醉翁啸咏，声和流泉。醉翁去后，空有朝吟夜怨。山有时而同童颠，水有时而回渊，思



【宋】赵佶《听琴图》（局部）

翁无岁年。翁今为飞仙，此意在人间，试听徽外两三弦。

当时由崔闲弹琴，东坡填词，顷刻而就，无所点窜。沈遵之子出家，法号本觉真禅师，苏轼给他写信云：“二水同器，有不相入；二琴同手，有不相应。沈君信手弹琴而与泉合，居士纵笔作词而与琴会，此必有真同者矣。”^⑦

苏轼在琴学方面的修养是很深的。他曾经多次为琴歌填词，除了《醉翁吟》，他给琴曲《阳关曲》填的歌词就有三种。清人俞樾《湖楼笔谈》卷六中说：“东坡集有《阳关曲》三首。一赠张继愿，一答李公择，一曰中秋月。”苏轼说：“琴曲有《瑶池燕》，其词不协，而声亦怨咽，变

其词作闺怨。”^④可见文人为琴歌写词,在当时是很平常的事。

苏轼著有《杂书琴事》十三则,其中一则说:“琴非雅声,世以琴为雅声,过矣!琴,正古之郑卫耳。今世所谓郑卫,皆乃胡部,非复中华之声。自天宝中,坐、立部与胡部合,自尔莫能辨者。”他指出了琴曲和民间音乐的关系,是很有见地的。

随着社会风尚的改变,宋代文人的审美情趣也发生了很大的转变。宋儒弘扬了韩愈把儒家思想与日用人伦相结合的传统,更加重视内心品德的修养。禅宗原是中国化的佛教宗派,尤其是慧能开创的南宗禅,经过南岳、青原一二传以后,越发将禅的意味渗透在人们的日常生活中,形成了随缘任运的人生哲学。宋代的禅宗更以内心的顿悟和超越为宗旨。宋人注重的是其内在精神的意蕴,把品性涵养等人文精神贯注其中。欧阳修论琴:“弹虽在指声在意,听不以耳而以心。心意既得形骸忘,不觉天地白日愁云阴。”^⑤

在宋代,不仅文人好琴,以琴见长的僧人也很多,如夷中、知白、义海等,都是当时很有名望的琴僧。

慧日大师夷中是宋太宗时的鼓琴待诏朱文济的弟子。《梦溪笔谈》称:“兴国中,琴待诏朱文济鼓琴为天下第一。京师僧慧日大师夷中尽得其法。”^⑥夷中和尚的学生义海,在越州法华山练琴,“积十年不下山,昼夜手不释弦,遂穷其妙”。后来向义海学琴的人很多,但是没有一人能及得上他。“天下从海学琴者辐辏,无有臻其奥”。对此,沈括在《梦溪笔谈》中指出:“海之艺不在于声,其意韵萧然,得于声外,此众人所不及也。”^⑦正如义海自己所说:“若浮云之在太虚,因风舒卷,万态千姿,不失自然之趣。”^⑧义

海能诗善文,韩愈的《听颖师弹琴》被欧阳修讥之为“听琵琶”,义海却很不一样,他结合琴声的特点,重新肯定了韩诗。他还总结琴曲演奏速度的变化规律是:“急若繁星不乱,缓若流水不绝。”^⑨

慧日大师夷中的另一个弟子是知白。对于他的琴艺,欧阳修曾在诗中写道:“岂知山高水深意,久已写此朱丝弦”,并称他能继承夷中的琴艺:“吾闻夷中琴已久,常恐老死失其传。夷中未识不得见,岂谓今逢知白弹。遗音仿佛尚可爱,何况之子传其全。”

则全和尚是义海的学生。他所著的《节奏指法》中,对古琴演奏提出了独到的见解。则全的弟子钱塘僧人照旷在北宋政和年间,以弹奏《广陵散》著称。宣和间照旷长期住在中都(今北京),出入于贵人之门。

南宋建都临安(今浙江杭州),临安成为当时的政治、文化中心。著名琴师多出在这一带,称之为浙派,他们的传谱称“浙谱”,以区别于以前的“江西谱”。浙派中以郭楚望成就最大。他继承并发展了传统的琴曲,有一些颇具特色的琴曲创作。这些琴曲通过他的学生刘志方传授给杨瓚的门客徐天民、毛敏仲。从此,浙派的琴曲艺术一直影响到元、明各代。

由宋入元,文人的地位一落千丈。以“弓马之利取天下”的蒙古人,以其游牧民族的剽悍与野蛮,闯入了这块素以礼仪著称的国土。科举的废除,更是对汉族文人的心灵、思想和精神追求产生极大的伤害。由于济世之心的难以实现,使得怨世、避世、玩世、超世之风在元代文人中颇为盛行。于是,一部分文人走向市井,导致元代杂剧艺术的高度繁荣。而另一部分文人走向山林,元代隐逸风气的炽盛,造就了雅洁淡逸、苍茫沉郁的元人山水,而古琴

松陰會琴圖
 趙孟頫
 此畫以松陰為主題，表現了文人們在松陰下聚會的場景。畫面中，兩位文士在松陰下對坐，一位彈琴，一位聽琴，旁邊還有一位小童。背景是遠山和流水，整體意境幽雅。此畫是趙孟頫的代表作之一，展現了他對自然景觀的深刻理解和精湛的繪畫技巧。

此畫以松陰為主題，表現了文人們在松陰下聚會的場景。畫面中，兩位文士在松陰下對坐，一位彈琴，一位聽琴，旁邊還有一位小童。背景是遠山和流水，整體意境幽雅。此畫是趙孟頫的代表作之一，展現了他對自然景觀的深刻理解和精湛的繪畫技巧。



【元】赵孟頫《松荫会琴图》，立轴，绢本设色，纵136.5厘米，横61厘米，[美]私人藏

音乐则成为这些文人心灵的慰藉。元四家中的黄公望、王蒙、倪云林、吴镇都爱好古琴。如倪云林藏琴极丰，他隐居于太湖边，日以琴、书、画自娱，他的画风天真幽淡，萧杀寂寞，自有一种荒凉空寂、疏简消沉的趣味。道士张伯雨是他的至友，少即学琴，所藏之琴名曰“风林”，倪云林在《寄张伯雨》中写道：

林卧对云雨，忧来不可绝。
 寥惟望庭际，春风动林樾。
 飞萝散成雾，烟草绿如发。
 不见高世人，饥渴何由歇。
 神鸾戏元圃，巨鳞偃漠渤。
 尔亦望岩中，遁形修隐诀。
 烧香庭竹净，洗砚池苔滑。
 取瑟和流泉，操觚酌明月。
 迹高行亦苦，水壁忘芳洁。
 何当往相寻，拂石栖松雪。

元代异族文人中，精于琴的当推耶律楚材(1190—1244)，字晋卿，号湛然居士，为辽东丹王突欲八世孙，仕元至中书令。耶律楚材学琴于弭大用、苗秀实、万松老人等，弹奏过不少琴曲，尤长于《水仙操》《广陵散》。他的诗文中有许多关于琴人、琴曲的论述。他每得新谱，都要找苗秀实“商确妙意，然后弹之”。苗秀实是金元时期的著名琴家，曾被荐为琴待诏，颇得金章宗完颜璟的欣赏。由于苗在京师的声誉很高，“朝廷王公大人邀请栖岩者无虚日”，致使耶律楚材不能经常和他“对指传声”，因此“每以为恨”。耶律楚材仕元后，极力向元世祖推荐苗秀实。元军过黄河破潼关后，曾派人各处探寻其下落，终于在南京（今开封）找到了年迈的苗秀实，在接他北上的途中，死



【元】朱德润《林下鸣琴图》，台北故宫博物院藏

图绘天旷气清，三位高士坐长松下，一人抚琴，松风琴韵，表现了文人的逸兴。

于范阳（今河北涿县）。

苗秀实之子苗兰，把父亲的遗谱四十多首拿出来，请耶律楚材作序。耶律楚材在序中说：“予按之，果为绝声，大率署令卫仲儒之所传

也。”耶律楚材因扈从羽猎脚部负伤，借休养的机会，和苗兰对弹操弄五十多曲，“于是栖岩妙旨尽得之”。他认为苗的演奏“如蜀声之峻急，快人耳目！”

第六节 明 清

明清时期，中国音乐进入了一个承旧趋新的时期。由于市民阶层日益扩大，明清时期音乐文化的发展更具有世俗化的特点。明代的民间小曲内容丰富，虽然良莠不齐，但其影响之广，已经达到“不问男女”“人人习之”的程度。当时私人集纂、刊刻小曲成风，而且从民歌小曲到唱本、戏文、琴曲均有私人刊本问世。明清时期说唱、戏曲、民间器乐音乐也出现异彩纷呈的局面。如南方的弹词，北方的鼓词，以及牌子曲，琴书，道情类等说唱曲种极为丰富。戏曲音乐也达到了新的发展高峰，明初四大声腔有海盐、余姚、弋阳、昆山诸腔，其中的昆山腔经由江苏太仓魏良甫等人的改革，以曲调细腻流畅，发音讲究字头、字腹、字尾而赢得人们的喜爱。形成了一时为戏曲之冠的昆剧。晚清，由西皮和二黄两种基本曲调构成的皮簧腔，在北京初步形成，由此，产生了影响遍及全国的京剧。各种地方戏曲更是不胜枚举。

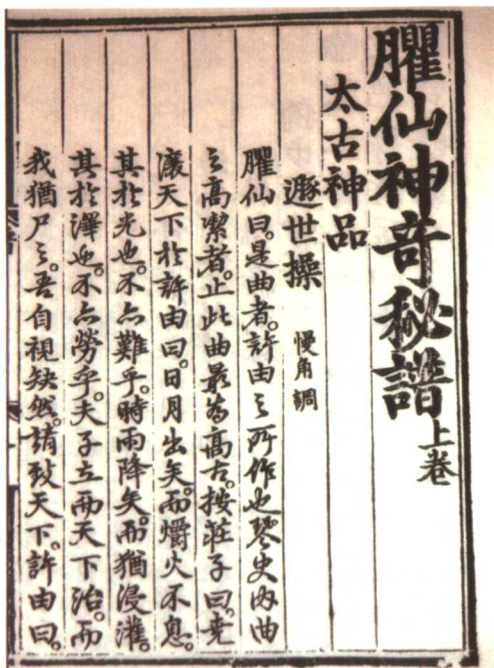
明、清两代帝王贵族能琴爱琴之风依然很盛。明代16个皇帝中宣宗、英宗、宪宗、孝宗、怀宗、思宗等都十分喜欢弹琴。王室中有宁献王、衡恭王、衡王、益王、郑王、保定王、潞王等也嗜好琴艺，有的还很有造诣。清代康熙、乾隆、嘉庆皇帝也精于琴。乾隆还非常热衷于收藏历代名琴，曾请侍臣梁诗正、唐侃将其藏琴断代品评，分等编号，绘为册页，记录存世。清代宫



【清】张宗苍等《弘历抚琴图》

廷画家张宗苍绘有《弘历抚琴图》，图中的弘历着古装，正在抚琴，一皇子扮成童子模样。此画作于乾隆十八年（1753），弘历时年四十四岁。乾隆晚年退位后，也经常以琴画自娱。他爱听侍臣唐侃弹琴，曾写诗一首以记其事，诗云：

萧森梧竹含秋清，银貌吐篆萦风轻。
虚堂万籁俱闲寂，唐侃琴操锵锵鸣。
一弹再抚余音杳，松风水月襟怀渺。
孤鹤横空唳一声，繁丝弱竹喧群鸟。



【明】朱权编《神奇秘谱》

明、清两代帝王的好琴，必然导致当时朝野爱琴依然成风。在当时的器乐艺术中，琴乐仍然是文人音乐的重要乐种。作为明清琴乐发达的标志，私人集资刊印琴谱的风气很盛。不少文人士大夫提倡琴学，将古代传承下来的琴曲，以及民间尚在流传的曲目，编纂成谱集，并对其表现内容给以解释和说明。从15世纪初到19世纪末的五百年间，先后刊印的琴曲谱集达数百种之多，留传至今的尚有150余种。这不仅使许多古曲得以保存，并且也促进了不同琴派、师承之间的琴艺交流。

明洪熙年间的《神奇秘谱》（1425），是现存年代最早的重要琴曲谱集。该谱对研究隋唐、宋元时期的琴曲艺术，具有很高的历史价值。编者朱权（1378—1448），是明太祖朱元璋第十七子。晚号臞仙，又号涵虚子、丹丘先生。洪武二十四年（1391）被封为宁王，谥献，故亦称宁献

王。早年受到太祖器重，曾统帅精兵，“数会诸王出塞，以善谋称”。其兄明成祖朱棣（明太祖四子燕王）登基后，将朱权改封南昌。从此，朱权闭门韬晦，终日读书弹琴，“欲避地幽隐，耻混于流俗”。编撰有《通鉴博论》《家训》《宁国仪范》《汉唐秘史》《太和正音谱》《史断》《文谱》《诗谱》《茶谱》等数十种著作。

南昌是宋代“江西谱”的发源地，具有深厚的琴学基础。朱权在这里对各家琴谱“详加校正，用心非一日”，从当时“琴谱数家所载者千有余曲”中精选出“传于世者”的六十二曲，历时十二年之久，编选出这部《神奇秘谱》，于洪熙元年（1425）刻印刊行。朱权在序言中强调“琴之为物”，乃“圣人治世之音，君子养修之物”，主张“琴必择人而传”^⑤。

《神奇秘谱》共分三卷。上卷称《太古神品》，收十六曲，均为“太古之操，昔人不传之秘”，如《广陵散》《高山》《流水》《阳春》《遁世操》《酒狂》《小胡笳》等。从其减字形式研究分析，参照谱内解题，可知这些琴曲多为唐宋间遗留下来的原写曲谱。朱权在原序中说，这十六曲因是“昔人不传之秘，故无点句”，点句是比较晚近的琴谱中用来断出琴曲乐句的一种方法。^⑥

中、下卷称《霞外神品》，收四十八曲。这



明刻本《风宣玄品》，中国艺术研究院藏



【明】蒋乾《抱琴图》，北京故宫博物院藏

两卷命名为“霞外”，源自宋代浙派《紫霞洞琴谱》和元代浙派的《霞外琴谱》，这些传谱大多是编者“昔所受之曲”，是在宋元间流传较广的琴曲，故“俱有句点”，其谱式也与上卷多有不同。其中有《雉朝飞》《楚歌》；有据晋代笛曲改编的《梅花三弄》，有传自南北朝西曲民歌的《乌夜啼》，有唐代流行的《大胡笳》，唐人陈康士所作《离骚》，还有宋代浙派琴家郭楚望的《潇湘水云》、毛敏仲的《樵歌》等。《神奇秘谱》是历史上声望最高的传谱，它对于研究隋唐宋元间的古琴艺术和中国古代音乐的流变，具有不可替代的功用。

《太音大全集》，是现存年代较早的琴论专集，内容包括制琴、琴式、手势、杂论、指法、调意等等。

此书原为宋田芝翁所辑《太古遗音》，共三卷。南宋嘉定年间杨祖云更名为《琴苑须知》，进之于朝。明永乐十一年，朱权又将此书结合他所得到的几种不同版本，编成两卷本的《太古遗音》。明正统年间(1436—1449)，琴家袁均哲又在朱权所编《太古遗音》的基础上，综合其他诸家琴谱，汇编成《太音大全集》，共五卷。

此书屡经翻刻，版本很多。其中保存了不少早已散佚的唐宋琴论琴书，如唐赵耶利、陈居士、陈拙、宋田芝翁、杨祖云等人的指法材料。其中二卷本的《太古遗音》所载的材料，对于研究本书的史料源流、鉴别史料真伪，尤具价值。

明嘉靖年间琴家汪芝所辑《西麓堂琴统》，也是一部很重要的琴谱。汪芝，字时瑞，号云岚山人，安徽歙县人。他博采诸家，搜奇汇精，前后历时三十年，编成此谱。

此谱共有二十五卷。前五卷为论琴文字，

主要取自南宋徐理的《琴统》与宋以来所传的《太古遗音》两书。后二十卷为琴谱，共收一百七十曲。其中有不少是颇为罕见的远年遗响，如《广陵散》《神人畅》等，对于研究汉魏六朝以来的琴曲艺术成就，有重要价值。

明代另一部重要的古琴文献，是明万历年间琴家蒋克谦所编的《琴书大全》。全书共二十二卷，前二十卷收录历代有关琴学的记载，包括声律、琴制、指法、曲调、弹琴圣贤以及有关琴的诗文681篇。后二卷为琴谱，收琴曲六十二首。

蒋克谦，字国光，江苏徐州人。其性格恬静，喜欢读书、弹琴、绘画，家为世代书香门第，藏书甚多。据此书自序称，《琴书大全》的原始稿本，为蒋克谦祖父（正德皇后之父）从古籍中录出的琴学文献，于正德末年前不久编成。嘉靖间，蒋克谦父亲继续搜集诸谱，补充了“制作”、“曲词”、“音律”、“诗赋”等内容。至万历年间，蒋克谦又延请海内琴家，用三年时间编辑完成，于万历十八年（1590）刊印传世。因此，《琴书大全》乃蒋氏祖孙三代之心血结晶。《琴书大全》的主要价值在于保存收录了大量未见于它书的琴学专书、专论，尤其是部分早已散佚的唐宋琴书，如唐陈拙《琴书》、唐李勉的《琴徽字议》、宋田紫翁的《太古遗音》、元陈敏子的《琴律发微》等，极为难得，弥足珍贵。其收录之丰富，堪称琴学领域中的百科全书，为系统全面整理琴学文献奠定了基础。

在古琴艺术领域，自唐代开始，已有明显的地域风格的差别，明清时期的古琴艺术亦是如此。并且，除了地域、师承、传谱等因素造成音乐风格的不同以外，各琴派有不同的琴乐审美观念，故而对琴乐体裁及表演方式，也会产生不同的好尚。早在两宋时期，已有主张提倡琴歌声词并重的“江派”和主张纯器乐性的“浙派”之



【明】仇英《桃源仙境图》

别。至明清时期,依然延续了这两种不同的美学倾向。

明清时期,倡导声乐派的琴家,有明代的谢琳、黄土达、杨表正、杨抡,清代的王善等,提倡琴歌创作,主张借用古代诗词歌赋来谱曲。应当承认,琴歌作为古琴音乐的一个重要组成部分,倡导声乐派的琴家,在当时创作了一些颇有特色的琴歌,如王善的《精忠词》等。然而,由于此派过分强调“正文对音”,在考虑琴歌的词曲关系上,拘于一字一音,在一定程度上束缚古琴音乐的发展。并且,一些琴人过分热衷于逐音填配文辞,或为一些并无音乐性的诗词配音。致使粗制滥造的琴谱充斥于市,尽管其中有少数优秀之作,但也被淹没在大量的低劣作品之中。

针对琴坛中流行的滥填文词的风气,明代以严澂为代表的虞山派琴家,力匡时弊,倡导清微淡远琴风,追求博大和平的音乐意境,刊印《松弦馆琴谱》,在当时琴界产生了深远的影响。严天池之后,作为虞山琴派宿将之徐上瀛,在继承历代琴乐演奏美学思想的精华之后,更综合

了自己无数次的演奏心得和审美体验,提出了和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、彩、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速的《溪山琴况》,从而成为中国古琴艺术史上继往开来,对后世琴乐审美思想产生深远影响的琴论著作。虞山琴派成为明末清初之际最有影响的古琴流派,对其后广陵、诸城、川、闽等琴派,均有着举足轻重的影响。

到了清代康乾盛世,古琴音乐的中心,逐步转向了同为江南古城之维扬地区。各地的文人墨客也相继云集广陵,琴坛名家荟萃,人才辈出。一个新的琴派——“广陵派”亦终于形成,成为清代中期以后影响最为广泛的琴派之一,其琴乐的传承一直延续至今。

广陵派以清初扬州琴家徐常遇为开山鼻祖,他编有《澄鉴堂琴谱》。其后,扬州著名的琴家徐祺、徐俊父子,编著了《五知斋琴谱》,这是近三百年来在琴坛流传最广的一本琴谱。

清代中期以后,琴派纷呈,其中著名的有诸城派、闽派、川派、岭南派等。



【清】任薰《弹琴图》

山涧横流,树阴山石之上,一高士正在解囊取琴。

古琴作为一种文人音乐，它的发展必然受到各个时代士大夫的哲学观念、文艺思潮、审美风尚的制约。唐和唐以前的琴曲，多右手繁声促节的套头指法，讲究的是如《广陵散》《离骚》等琴曲中体现的气势、力度和节奏。宋以后，右手套头指法开始分解为声少节缓的单声指法，左手指法得到充分的发展，古琴音乐开始从声多韵少向声少韵多转变。明清时期，由于受昆曲及其他戏曲音乐的熏陶和影响，在古琴的演奏技术方面，也有了重要的变化。尤其是左手的技法更为细腻、生动，讲求音韵变化。如《五知斋琴谱》中的《潇湘水云》《胡笳十八拍》等琴曲，其左手吟猱绰注的运用已相当丰富。明清时期新出现的琴曲，更是以追求琴乐的音韵为主，在琴

曲意境上，也多写避时隐世或写景抒情之作。如“借鸿鹄之远志，写逸士之心胸”之《平沙落雁》“千载得失是非，尽付之渔樵一话而已”之《渔樵问答》；写月夜清风、良宵雅兴之小品《良宵引》等。

然而，应当看到的是，由于明清琴乐在审美上过于标举“清微淡远”，其局限性也很明显，尤其是片面强调“微”和“淡”，必定会产生流弊。另外，明末以后的琴曲创作也开始逐步走向衰弱。其琴歌虽有少数优秀之作，但大多数作品艺术性极低。在器乐曲创作方面，虽略胜一筹，但成功之作也屈指可数。与宋元以前的作品如《广陵散》《潇湘水云》《碣石调·幽兰》《大小胡笳》之大气磅礴，显然不可同日而语。

注 释：

- ①《礼记注疏·引言·序》，据《十三经注疏》，1815年阮元刻本。
- ②【汉】蔡邕：《琴操》卷一，北京：人民音乐出版社。
- ③《孝经注疏》卷六“广要道章”第十二，据《十三经注疏》，1815年阮元刻本。
- ④《尔雅注疏》卷五，“释乐”第七，据《十三经注疏》，1815年阮元刻本。
- ⑤【汉】桓谭：《新论·琴道》，北京：中华书局，四部备要本。
- ⑥【汉】傅毅：《琴赋》，见费振刚等辑校《全汉赋》，北京：北京大学出版社，1993年版第287页。
- ⑦【明】蒋克谦：《琴书大全》“记载”，见《琴曲集成》第五册，北京：中华书局，1980年版第352页。
- ⑧《礼记·乐记》卷三十八，据《十三经注疏》，1815年阮元刻本。
- ⑨【唐】虞世南编《北堂书钞》卷一百九十，乐部，北京：中国书店，1989年影印本。
- ⑩【南朝·梁】孙柔之《瑞应图》等，据《玉函山房辑佚书》卷七十七由《开元占经》卷一百一十六辑得。
- ⑪《礼记·乐记》卷三十七，据《十三经注疏》1815年阮元刻本。
- ⑫【汉】桓谭：《新论·琴道》，北京：中华书局，四部备要本。
- ⑬《左传·昭公元年》，据《春秋经传集解》，北京：文学古籍刊印社，1955年版。
- ⑭《礼记·曲礼》，据《十三经注疏》，1815年阮元刻本。
- ⑮《论语·子罕》，据《十三经注疏》，1815年阮元刻本。
- ⑯【汉】司马迁：《史记》卷四十七，“孔子世家”第十七，北京：中华书局，1963年版第1945页。
- ⑰【汉】班固：《汉书》卷三十，艺文志第十，北京：中华书局，1962年版第1711页。
- ⑱【宋】李昉等：《太平御览》卷五七九，北京：中华书局，1960年。
- ⑲【宋】朱长文：《琴史》卷二“蔡邕”，据《四库艺术丛书·琴史》（外十种），上海：上海古籍出版社，1991年版第839—30页。
- ⑳【唐】吴兢：《乐府古题要解》，上海：中国书店，民国4年刻印本。

- ②① 宗白华：《论〈世说新语〉和晋人的美》，《美学与意境》，北京：人民出版社，1987年版第183页。
- ②② 【南朝·宋】刘义庆：《世说新语》下卷上，“容止”第十四，光绪十七年刻本。
- ②③ 【晋】嵇康：《与山巨源绝交书》，见戴明扬校注《嵇康集校注》卷二，北京：人民文学出版社，1962年7月版第126页。
- ②④ 【晋】嵇康：《与山巨源绝交书》，同上，第120页。
- ②⑤ 【晋】嵇康：《琴赋》，同上，第82页。
- ②⑥②⑦②⑧ 【唐】房玄龄等：《晋书》卷四九，列传第一九“阮籍传”，北京：中华书局，1962年版第1359页。
- ②⑨③① 【南朝·梁】萧子显：《南齐书》卷二十四，列传第五“柳世隆传”，北京：中华书局，1962年版第452页。
- ②⑩③②④ 【唐】李延寿：《南史》卷三十八，列传第二十八“柳元景传附使弟恽传”，北京：中华书局，1962年版第987页。
- ③⑤③⑥③⑦③⑧ 【晋】嵇康：《琴赋》，见戴明扬校注《嵇康集校注》卷二，北京：人民文学出版社，1962年版7月版第96—108页。
- ④④ 【宋】朱长文：《琴史》卷四“赵耶利”，据《四库全书·子部》，上海：上海古籍出版社影印本，1991年版第839—45页。
- ④① 【唐】元稹：《小胡笳引·桂府王推官出蜀匠雷氏金徽琴请姜宣弹》，《全唐诗》第421卷，北京：中华书局。
- ④②④③ 【宋】朱长文：《琴史》卷四，“陈唐士”，据《四库全书·子部》，上海：上海古籍出版社影印本，1991年版第839—53页。
- ④④ 陈寅恪：《金明馆丛稿二编》，上海：上海古籍出版社，1980年。
- ④⑤ 【宋】欧阳修：《欧阳文忠公文集》卷四四，四部丛刊本。
- ④⑥ 【宋】欧阳修：《送杨寔序》，据《古文观止》卷十，北京：中华书局。
- ④⑦ 【宋】王辟之：《澠水燕谈录》卷八，见《四库全书》1036册，上海：上海古籍出版社影印本，1991年版第512页。
- ④⑧ 【宋】赵德麟：《侯鯖录》卷三，见《四库全书》1037册，上海：上海古籍出版社影印本，1991年版第374页。
- ④⑨ 【宋】欧阳修：《欧阳文忠公文集》卷四《赠无为军李道士二首》，四部丛刊本。
- ⑤⑩⑤① 【宋】沈括：《补笔谈》卷一，“乐律”，四部丛刊本。
- ⑤②⑤③ 【宋】则全和尚：《节奏指法》，据《琴苑要录》，铁琴铜剑楼藏本民国冯水抄本。
- ⑤④ 【明】朱权：《神奇秘谱序》，见《琴曲集成》第一册，北京：中华书局，1981年版第95页。
- ⑤⑤ 现存《神奇秘谱》的两个刊本上卷《太古神品》中的《遁世操》《华胥引》《招隐》《酒狂》《阳春》等六曲都有句点，为明嘉靖、万历之翻刻本。

泠泠七弦上 静听松风寒

——传世古琴名曲赏析

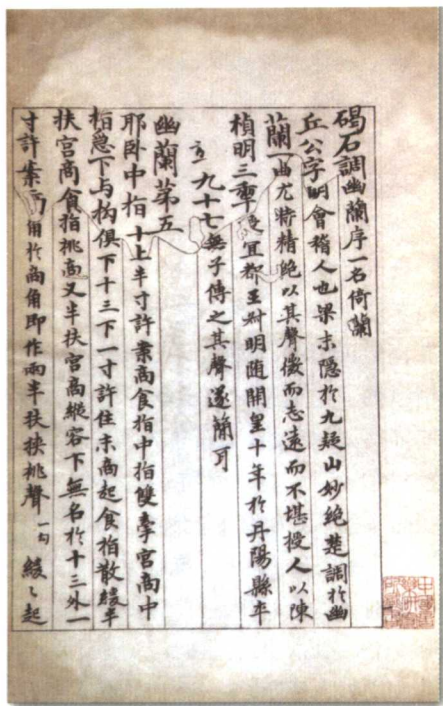
第一节 《碣石调·幽兰》

《碣石调·幽兰》是我国现存最早的古琴谱，也是唯一用文字谱的记写方式保存下来的琴曲。此谱原件藏于日本，清末学者杨守敬于1880—1884年在日本访求古书时发现此谱的宝素堂抄本，后由当时驻日公使黎庶昌摹刻后收入他所辑印的《古逸丛书》中，于光绪十年（1884）出版行世。现《琴曲集成》^①所收录的《碣石调·幽兰》谱，是据日本京都西贺茂神光院所赠照片影印的，实际上是为《古逸本》的母本。全谱共有汉字4954字，通过详细的文字记述琴曲的演奏手法，如左右手的指法、弦序、徽位等来记录琴曲。

从谱前小序可知，现存《碣石调·幽兰》是南朝梁会稽人丘明（493—590）临终前传给王叔明，当是六朝旧曲。丘明是梁末的隐士，隐于九嵕山，隋开皇十年（590），于丹阳县卒，时年97岁。他精于琴，于《幽兰》一曲尤特精绝，并“以其声微而志远，而不堪授人”^②。不过，从此抄本的字迹和指法来看，疑是在唐代初年转写的。杨守敬在《经籍访古志》中指出宝素堂之影写本“书法遒劲，字字飞动，审是李唐人真迹”。此谱在国内刊行之后，京师琴家杨宗稷于1911—1914年间对此谱进行了开拓性的研究与打谱，并刊行了《幽兰古指法解》《幽兰减字谱》《幽兰五行谱》。至20世纪50年代，又有管平湖、姚丙炎、徐立荪、吴振平等前辈琴家对琴曲《碣石调·幽兰》进行打谱，并使其

相关的研究得以深入。

“碣石调”的曲调来源很早，一般认为魏晋时已作为舞曲来演奏。早在三国时，曹操在其清商乐中，作有《步出夏门行》之诗。《南齐书·乐志》曰：“碣石调篇，魏武帝辞，晋以为《碣石舞歌》，其歌四章。”^③今存《碣石调·幽兰》谱，也是分为四拍，正与“其歌四章”的曲体结构相合。《幽兰》最早是“楚调”中的著名歌曲。南朝诗人谢



《碣石调·幽兰》文字谱

惠连《雪赋》中有“楚谣以《幽兰》丽曲”的记载。它后来被改编成瑟曲、笛曲、琴曲，许多文人都写诗描述它。如晋代陆机《日出东南隅行》云：“悲歌吐清音，雅韵播《幽兰》。”北魏鹿悉《讽真定公二首》中曰：“援琴起何调，《幽兰》与《白雪》。”梁代柳恽《捣衣诗》曰：“清夜促柱奏《幽兰》。”汉代司马相如《美人赋》也提到：“抚弦为《幽兰》《白雪》之曲。”可见，琴曲《幽兰》在汉魏六朝时期已是一首很著名的琴曲。

关于这首琴曲的内容，原卷子谱序未叙曲情。但杨守敬《经籍访古志》从原谱标题下“又名《猗兰》”四字，断此为表现怀才不遇，生不逢时的内容。据《琴操》载，春秋时期，先哲孔子在周游列国之时，得不到各国诸侯的赏识和重用，在他从卫国回到晋国的途中，见到隐谷中茂盛的芎兰与杂草为伍，触动了内心怀才不遇、生不逢时的自伤感情，而创作了名为《猗兰》的琴曲。途中，他弹琴感叹曰：

习习谷风，以阴以雨。
之子于归，远送于野。
何彼苍天，不得其所。
逍遥九州，无所定处。
世人闇蔽，不知贤者。
年纪逝迈，一身将老。^④

其词似诉似泣，如怨如愤，如一首幽怨徘徊的抒情歌曲。它通过对深山幽谷里葱郁馥香的兰花的描写，来抒发作者郁郁不得志的心情。这样的题材和内容，在当时特别适合于一部分不满现状而又找不到出路的士族文人的思想状态。不过，说此曲是孔子所作，显然并不可信。现存琴谱中另有《猗兰》《幽兰》等多种，解题一般沿用《琴操》之说，但其曲调与《碣石调·幽兰》并无共同之处。另外，在《乐府诗集》卷五十八收有南朝宋鲍照写的琴曲歌辞《幽兰》，从诗中

“花落知不终，空愁坐相误”之句看，正是借着深山幽谷的兰花来抒发怀才不遇、郁郁不得志的心情，与现存曲调的情绪是一致的。

《幽兰》全曲共四段，在每一段结束，都有一句大致相仿，具悲愤、感伤情绪的曲调，带有总结全段的意味，其曲调如下：

谱例 2—1：



谱例 2—2：



如果与曹操《步出东门行》诗相联系，每段之结尾也都是“幸甚至哉，歌以永志”来结束。因此，从表面上看，《幽兰》的结构似乎是以带有合尾的四段结构，但这仅仅是以歌辞和宏观的段落来看的。事实上，《幽兰》的结构形式相当丰富多变，并极具逻辑性。

《幽兰》的曲调清丽委婉，在一开始的一段引子之后，音阶出现级进上升，同时伴随着跌宕，表现出一种坎坷的追求与进取。段落结尾处，在低音区出现一渐渐上行的滑奏，表现出深深的幽愤与感叹。

第二段通过清亮的泛音主题的呈示、对比、再现，抒写了哀婉忧郁的情怀。其后的展开段落，音乐情绪进一步起伏深化。在乐曲的最后是一个百感交集的感叹性结尾。

《碣石调·幽兰》的曲调风格是很独特的。其



【元】赵孟坚《墨兰图》，纸本墨笔，纵34.5厘米，横90.2厘米，北京故宫博物院藏

音阶形式是带有变音的七声音阶，远比单纯的五声音阶富于变化，其乐句的长短变化也很大。全曲的基本调性是C宫调，与之对比的主要用了E商、E角等，这与当时清、平、瑟三调有某种关系。在管平湖打谱的《碣石调·幽兰》谱中，采用的是正调定弦，即借F宫弹C宫。其宫音位置一直没有变化，故而在出现E商的段落中，实际上形成了双调交织的可能性。而在徐立荪打谱的《碣石调·幽兰》谱中，他采用了“慢角调”的定弦法，即以黄钟为宫（一弦），其一至七弦依次为C、D、E、G、A、c、d，由于定弦法的关系，故而在第二段表现出由C宫到E宫调的转调，到第三段表现为两调的交织了。在指法上，此曲多用右手的套头指法，表现出早期琴曲“声多韵少”之特点。

古琴作为人类音乐史上一件具有深厚文化内涵的乐器，它所追求的，不是外在的表现，而是返归内心，求得内心的寄托。《碣石调·幽兰》

谱序写明“声微而志远”，正是琴乐固有的音乐品格。幽远静谧的音乐意境，与空谷幽兰的自然环境相和，表达了深藏于内心的感伤、抑郁、寂寞之情。而这种伤不逢时，寄情兰芳的君子操守，深得后世文人之共鸣。唐代诗人白居易写有《听〈幽兰〉》一诗，云：

琴中古曲是幽兰，为我殷勤更弄看。
欲得身心俱静好，自弹不及听人弹。

唐代文人韩愈则仿蔡邕《琴操》作《猗兰操》诗，似乎更具豁达旷逸之气，其曰：

兰之猗猗，扬扬其香。
不采而佩，于兰何伤。
今天之旋，其曷为然。
我行四方，以日以年。
雪霜贸贸，荠麦之茂。
子如不伤，我不尔觐。
荠麦之茂，荠麦之有。
君子之伤，君子之守。^⑤

第二节 《广陵散》

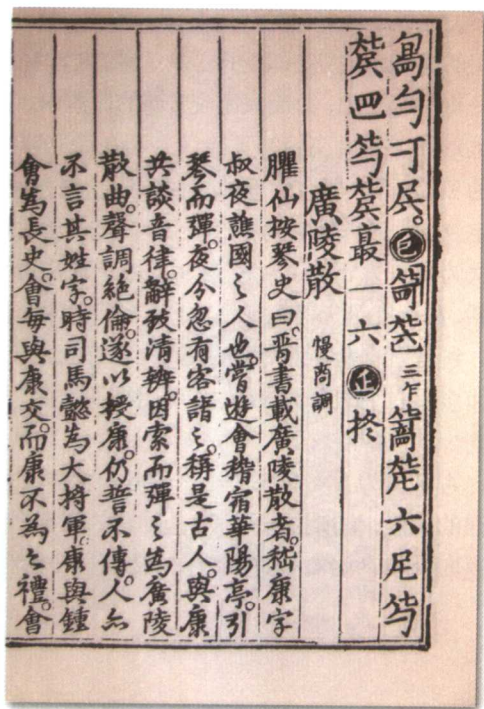
公元263年，嵇康与吕安被押往刑场。临刑前，嵇康顾视日影，神情自若，手操古琴，从容不迫地弹起了《广陵散》，悲怆的旋律弥漫在广阔的寰宇……曲终，嵇康叹道：“昔袁孝尼尝从吾学《广陵散》，吾每靳固之，《广陵散》于今绝矣！”^⑥这是嵇康生命的最后时刻，但同时又是他人格完善与自由意志实现的集中体现。其中可见一代名士俊逸洒脱、率真旷达、傲岸不驯的性格与纯净超凡、不滞于物、超迈前贤的独特的个体生命情致。

在中国文化史上，曾有不少士人想挣脱政治的羁绊，远离尘世的喧嚣，寻找自己向往的精神乐园，严光垂钓富春，陶潜采菊东篱……相比之下，嵇康却没有这么运气。他无意于政治与仕途，却最终惨死于统治者的屠刀之下。尽管嵇康式的悲剧代有人在，但他们毕竟是自觉地介入政治，忧道忧志，可嵇康追求的却是生命、自由与美的人格。透过嵇康人生理想这面聚光镜，我们从中看到的不仅是嵇康对待生死的态度，更为重要的是他所实践的人生观的深层内涵：生命的实质在于自由，在于真实！为此，他付出了生命的代价。当利刃于骨骼断裂之时，他却在儒道之间开拓了一个全新的审美的生命境界，从而获得了沉痛而悲壮的永恒！

《广陵散》，又名《广陵止息》。这首琴曲最早见于明代《神奇秘谱》，该谱《广陵散》序称此曲谱为“隋宫中所收之谱”，可以推断是一首相当古老的琴曲。关于这首琴曲的来历，现存文献中有一些记载。李善《文选》注提到魏应璩《与刘孔才书》中有“听《广陵》之清散”之句；

西晋傅玄的《琴赋》中有“马融谭思于《止息》”句；嵇康《琴赋》也提到前人所作琴曲《广陵止息》。甚至在《碣石调·幽兰》谱后所列琴曲名中，也明确记有以《广陵止息》为全名的琴曲。可见，《广陵散》并非嵇康所作，而是汉魏时期已经流传的琴曲。

据《乐府诗集》卷四十一“楚调”解题，汉魏相和大曲中的器乐曲(但曲)中，就有《广陵散》。如果将今存《广陵散》谱的曲体结构与相和大曲的结构相比较，可以发现《广陵散》的序(开指一段、小序三段、大序五段)、正声(十八段)、乱声(十段)三大部分，尚保留着相和大曲



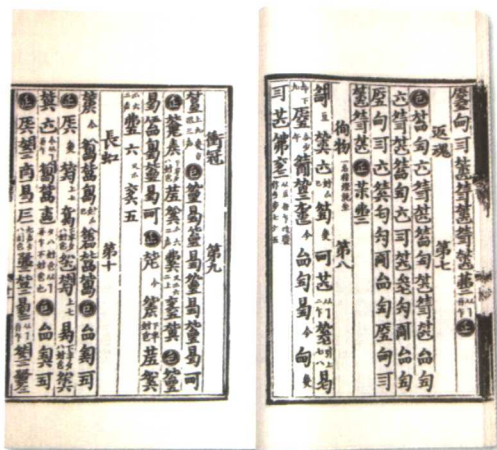
《广陵散》解题（《神奇秘谱》）

的三部结构。而今存《广陵散》谱最后的“后序”八段，原是独立曲段，汉魏时《广陵散》之所以称为《广陵止息》，就是因为《止息》段与前面的“序一正声一乱”部分，构成了“二曲合套”的结构。《神奇秘谱》引《琴书》称袁孝尼偷听嵇康弹《广陵散》，“止得三十三拍，后孝尼会《止息》意，续成八拍”。而今日所存《广陵散》谱的“后序”八段的第一段标题，就是“会止息意”（另，“小序”三段又名“止息”）。这就是《广陵散》在汉魏时是以《广陵止息》为名的原因。当然，今存《广陵散》琴谱，已经过历代琴人的加工，非汉魏原貌。

此曲的曲情和作者是一千多年来争论的焦点。一说是根据《唐书·韩滉传》，认为是嵇康自己创作，影射王凌、毋丘俭等四人先后在广陵对司马昭的策反；一说是根据《晋书·嵇康传》，认为是嵇康从古人学来的，内容是描写“聂政刺韩王（或韩相）”故事。相传，嵇康曾游洛西，暮宿华阳亭，引琴而弹。至半夜时分，忽然有客诣之，称是古人，并与嵇康共谈音律。后索琴弹奏，乃《广陵散》，其“声调绝伦，遂以授康，仍誓不传人，亦不言其姓字”^⑦。这个故事后来在《太平广记》《太平御览》《灵异志》等古籍中多有记载。

关于聂政复仇行刺的故事，也有两个不同的说法：

一是根据《战国策》及《史记·刺客列传》中的记载，聂政是为严仲子报仇刺杀韩相。^⑧其大意是：韩国大臣严仲子与宰相侠累有宿仇，为了要找人替他行刺，就结交聂政。聂政竟不惜牺牲生命为严仲子刺杀韩相，体现了一种“士为知己者死”的情操。韩国因不知刺客是谁，暴尸悬赏，聂政的姐姐不想让弟弟声名埋没，前来认尸，并自杀在聂政的身旁。



《广陵散》减字谱（《神奇秘谱》）

其二是在《琴操》中，有《聂政刺韩王曲》的解题，但其故事与《史记》和《战国策》不同，说的是聂政为父复仇的故事：战国时聂政，因其父为韩王铸剑误期而惨遭杀害。聂政决心为父报仇。他历尽艰辛，入山学琴十年，终于学成绝技。韩王召他入宫鼓琴，聂政乘韩王听琴之际，由琴腹抽出匕首刺死韩王，因怕连累母亲，他自毁面容而亡。这一故事在今存汉武梁祠石刻像中也有表现。

对于以上两种说法，一直以来争议不绝。朱权在《广陵散》的序中则指出嵇康是从古人学来，各段小标题如“井里”（聂政故乡）、“取韩”、“亡身”、“含志”、“烈妇”、“沉名”、“投剑”、“峻迹”、“微行”等，都与《琴操》合。因此，现在一般认为《广陵散》的题材内容，是取自于《聂政刺韩王》。

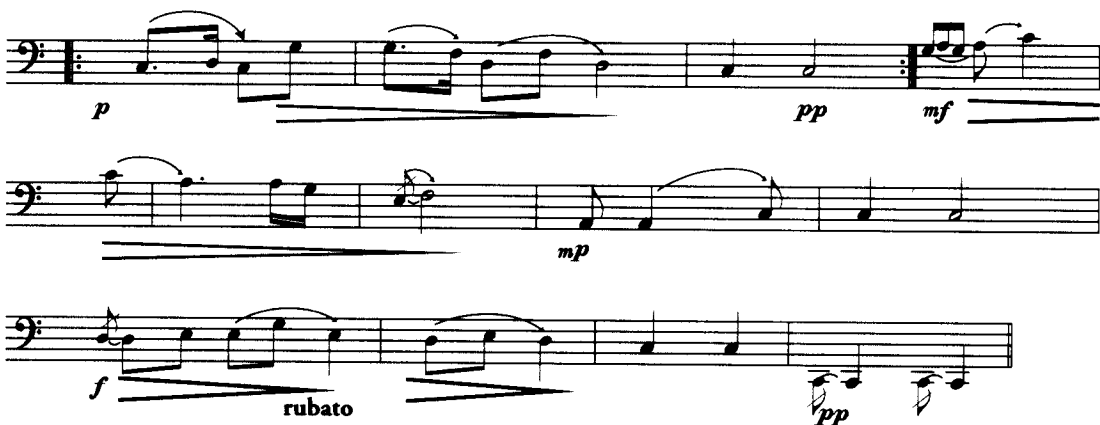
《广陵散》原曲结构庞大，音乐情绪慷慨激昂。如《琴苑要录·善琴篇》引《琴书·止息序》^⑨所言：“其怨恨凄感，即如幽冥鬼神之声。邕邕容容，言语清冷。及其怫郁慨慷，又隐隐轰轰，风雨亭亭，纷披灿烂，戈矛纵横。粗略言之，不能尽其美也。”这段话描述的，正是《广陵散》全

曲的基本音乐情绪。

一种是内在、深沉的“怨恨凄感”、“邕邕容容”的抑郁性情绪。如全曲第十七段“徇物第八”中的一段（谱例2—3）：

谱例2—3：

$\text{♩} = 38$



另一种是外在、慷慨的“纷披灿烂”、“隐隐轰轰”的抗争性情绪。如第十九段“长虹第十”中的一段（谱例2—4）：

谱例2—4：

$\text{♩} = 104$





这两类音乐情绪在全曲的发展中是互为补充的。例如在全曲开始处（开指、小序），以忧郁而悲愤的泛音乐句，引出低沉而具叹息意味的叙事性音调（谱例2—5）：

谱例2—5：



这种情绪在“大序”中得到进一步的酝酿和展开，并开始形成全曲的基调。

“正声”是全曲的主体部分，它先是铺垫以低音区沉稳的按音、滑音和顿挫跌宕的节奏，表现一种压抑忧郁的情绪。而音乐发展到《长虹》段时，与前面形成对比，演奏上以猛烈的“拨刺”技法，连续而急促地奏出气势磅礴的乐句，形成全曲的高潮，表现出“纷披灿烂，戈矛纵横”的杀伐气氛（谱例2—2）。

古琴音乐素以“中正平和”、“清微淡远”为美，而被认为充满“杀伐之气”的《广陵散》，在音乐上显然属于不平和之声，故而遭到不少文人和统治者的贬斥。历史上甚至还发生过烧毁乐谱，不准传授此曲之事。宋代理学家朱熹就曾说过，“琴家最取《广陵散》操，以某观之，其声最不平



管平湖打谱《广陵散》，1954年摄

和，有臣凌君之意”^⑩，并且还批评了乐曲中“愤怒躁急”的音乐情绪。然而，今人因为此曲与竹林名士嵇康的关系，对于嵇康通脱旷达、清峻奇崛风采的欣赏和对其千古不朽的爱美之心和铮铮硬骨的敬仰，反而给予这首琴曲更多的厚爱。凄婉激越、令人动容的曲调渗透着魏晋名士对专制者的义愤，对志士们的赞美与同情！如唐诗人陆龟蒙诗《添酒中六咏·酒杯》曰：

叔夜傲天壤，不将琴酒疏。
制为酒中物，恐是琴之余。
一弄广陵散，又裁绝交书。
颓然掷林下，身世俱何如！

古
琴

第三节 《离骚》

《诗经》之后，经过大约三百年的时间，出现了同样光照千古的作品《楚辞》及诗人屈原。屈原的代表作《离骚》是一首自传性的抒情长诗，在中国文学史上有着极为深远的影响。

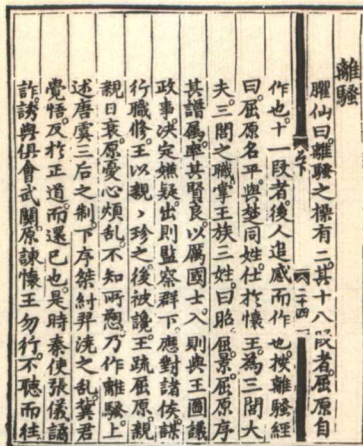
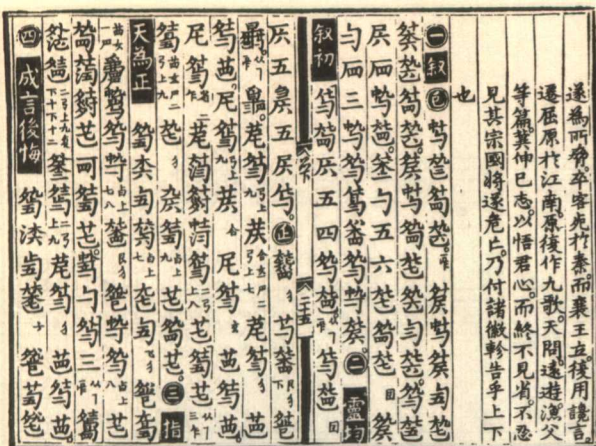
琴曲《离骚》是晚唐琴人陈康士以屈原著名诗篇《离骚》为题而创作的一部琴乐作品。据《崇文书目》所载，陈康士“依《离骚》以次声”来看，该曲最初可能是依诗吟唱，以后逐渐发展为器乐化的独立琴曲。

陈康士是晚唐僖宗时人，曾向东岳道士梅复元学琴。但他对传统琴曲的学习，有着个人深入的体会。他在琴学上的造诣，如他自己所说，是“因师启声，后乃自悟”。他指出：“前辈得名之士，多不明于调韵，或手达而伤于流俗，声达者患于直置”，究其原因，正是“皆止师传，不从心得”。以“善琴知名”的陈康士，宋朱长文《琴史》说他“创调百章”，但是唯有《离骚》一

曲传于后世。

自从屈原写下了《离骚》，“离骚”便成了中国历代文人心中一个永远解不开的“情结”。作为一种文人的精神和品格，屈原以其“惊采绝艳，难以并能”的风采，向所有的后来者表达了他愤世规劝的心迹，而几乎所有的昏庸权贵都不会在这样的规劝中猛醒，但诗人的凄惻愁苦和良苦用心，依旧继续等待着历史的解读：洁身自好，不与污浊同流，以芷兰之香抵御世间的污秽之气……

从琴曲《离骚》产生的时代背景来说，唐末社会面临政治动乱，内忧外患，已出现明显的衰败倾覆之势。司马光在《资治通鉴》中说：“于斯之时，阉寺专权，胁君于内，弗能远也；藩镇阻兵，陵慢于外，弗能制也；士卒杀逐主帅，拒命自立，弗能诘也；军旅岁兴，赋敛日急，骨肉纵横于原野，杼轴空竭于里闾。”^⑪面对王朝的末



《离骚》谱（明《神奇秘谱》）

世景象和自身暗淡的前途，士人的心态发生很大变化。一些人尽管仍然眷念朝廷，关心时政，但也往往以失望告终。国事无望，抱负落空，身世沉沦，使晚唐文人情怀压抑，悲凉空漠之感常常触绪即来。他们置身昏暗丧乱时代，对社会灾难、民生疾苦，均有所关注。因此，唐末琴坛产生像《离骚》这样的富有社会意义的作品，并不是偶然的。正是屈原的遭遇和《离骚》中的忧愤深广的情感，引起了陈康士的强烈共鸣，从而创作出这部古琴史上并不多见的作品。

陈康士的《离骚》初始时为九段，经后人加工，至明初已演变为十八段和十二段两种版本。现存最早的《离骚》琴谱载于明《神奇秘谱》（1425），其后有《西麓堂琴统》《大还阁琴谱》《二香琴谱》《诚一堂琴谱》《琴学初津》等共37个琴谱刊载此曲。但此曲几近绝响，后经近代琴家管平湖重新打谱而再获新声。本文分析据《神奇秘谱》（管平湖打谱）。

琴曲《离骚》以宽阔悲壮、气势深重的音调，展现了屈原政治上的理想、抱负和追求，以及受谗失败的痛苦之情。其音乐上所表达的情感内

容，既是作者有感于屈原的内心体验，也蕴含着作者在社会生活中忧愤情绪的切身感受。此曲表现的音乐情绪，后人评论说：“芳草为伍，郁志秋江，名山摇落，伤心迟暮，人各有情，何能已已，弹此操，一遇哀怨离愁，无端交集。”^⑩在全曲中，应当说抑郁激愤的情绪还是占有主要地位的。

全曲共分十八段，除了第一段的“叙”以外，其余十七段分别以原诗中的诗句作为各段标题。

乐曲开始处是用泛音演奏的一段引子，和一般琴曲开始处采用节拍自由、速度缓慢的散板不同，本曲一开始就用了五度、八度的连续跳进和调性的游移变化，其旋律如歌似诉，抑郁动人，其情感深沉而执著不屈，充满着向往、追求，但又能从中感受到隐含着的愤懑心绪。在“叙”的开始三句，主要用了c、d、g、a四音，由于这四个音在调性上缺乏稳定感，使其既像是^bE体系的羽调式，又像^bB体系的商调式，呈现双重调式游移的特点。从第七小节后，才表现出^bB宫体系的属性。其“叙”的音乐如下（谱例2—6）：

谱例 2—6:

♩ = 63 (渐快)



第二段出现了完整的主题音调。但在出现主题之前,出现了清角音和上方大三度的羽音,形成上四度的移宫,使情绪在引子变化起伏的基础上继续游移展开,为乐曲渲染了悲壮慷慨的气氛。随即转回 $\flat B$ 宫调,并出现了“mi re do la”的核心音调,并在七度之内两次委婉下行,旋律深沉、哀怨、忧伤……这一主题中的核心音调在乐曲的前半部分多次变化再现(谱例 2—7):

谱例 2—7:



《琴学初津·后记》曾评论此曲“始则抑郁,继则豪爽,用音自然”。乐曲中“继则豪爽”的对比性主题,在前半曲是部分地显现,在后半曲则频繁地出现,至第十七段《远游自疏》中完整地呈示,发展为总结全曲的曲调。它的节奏相对急促,具有“豪放自若,有不为天地所累之慨”^③,仿佛是原诗“路漫漫其修远兮,吾将上下而求索”的音乐意境的体现(谱例 2—8):

谱例 2—8:



这两种对比性的音调是构成全曲的主要音乐素材,在不断发展中深化全曲的情感表达。在乐曲的中间部分,曾经出现过一段听上去较为明朗的曲调,像是怀有一线希望,但是很快又返回到忧痛中结束。尾声由慷慨激昂过渡到缓慢低沉,全曲是在十分孤寂、绝望的悲痛中结束的。

为体现《离骚》原诗的楚声意味,陈康士在创作此曲时用了凄凉调作为该曲的定弦法。在《神奇秘谱》中,同用凄凉调定弦的还有表现屈原放逐途中,行吟泽畔,遇一渔父“以伸其郁结蒙受尘之情”的琴曲《泽畔吟》,以及描写项羽被困垓下,遂与虞姬诀别的琴曲《楚歌》。作者对琴曲《离骚》各段的调式结音也作了精心安排。十八段的琴曲中有七段用羽调式,五段用宫调式,三段用了角调式,一段用了徵调式(系临时转调而成)。但在全曲开头的叙和结束部分都用了商调式。故《琴学初津》认为其“大体在商,而不在宫羽之内”。它是一首商调式的琴曲,但又带有较浓的羽调色彩。而这种似商似羽的模

糊性正是楚声调式色彩的特点,给人以凄迷隐约、意蕴无穷的感受。

除了陈康士的《离骚》以外,历代以屈原及其作品为题材的琴曲还有不少,比如《屈原叹》《屈子天问》《屈原问渡》《泽畔吟》等,但都不能与陈康士所作的《离骚》相比。历代许多琴家都对此曲表现出深深的赞赏,见诸诗文的记载很多。如宋林洪《山家清供》曾说,“张约斋性喜山林湖海之士。一日午酌,数杯后,命左右作银联供具,良久,出琴一张,与琴师弹《离骚》一曲,众方知银联乃琴弦也”^④。元人耶律楚材曾与人对弹五十曲,有《夜坐弹离骚》诗云:“一曲《离骚》一杯茶,个中真味更何加。香销烛尽穹窿冷,星斗阑干山月斜。”^⑤明末虞山派琴家徐上瀛更是称赞琴曲《离骚》:“不第音度大雅,而重慷慨击节,深有得于忠愤之志,直与三闾在天之灵,千古映合!”^⑥清人程允基《琴学初津》则认为此曲“与《广陵散》可相为表里,皆千古之绝调也”^⑦!

第四节 《胡笳十八拍》

琴曲《胡笳十八拍》,根据同名诗谱写,其歌词最早见于宋人朱熹的《楚辞集注·后语》,题为蔡琰(字文姬)所作,因为未载于《后汉书》,且在文体上与原作有较大的距离,是否为蔡文姬所作,长期以来颇多争议。

蔡琰,东汉著名学者蔡邕之女。约生于公元177年,卒年不详。据《后汉书·董祀妻传》记载,她“博学有才辨,又妙于音律”,但生逢乱世,屡遭罹难。早年嫁河东士大夫卫仲道为妻,但不到一年,卫仲道因病身亡。兴平年间,匈奴入侵中原,蔡文姬被胡人掳去,南匈奴左贤王纳其为

妃,在胡中生活12年,其间为左贤王育有一子一女。曹操平定北方群雄后,对文姬的处境甚为同情。因念及昔与蔡邕友善,遂遣使者携黄金千两,白璧一双将文姬赎回。归汉后蔡琰再嫁与董祀。她将在胡中的这一段经历写成《悲愤诗》。《胡笳十八拍》的内容与《悲愤诗》大体相同。但从诗歌体制来看,《胡笳十八拍》与东汉末年的作品有相当距离,且诗歌内容与蔡琰生平亦有若干抵触之处,托名蔡琰的可能性较大。

胡笳是汉代流行于塞北和西域的一种管乐器,其音悲凉,后代形制为木管三孔。唐代诗人



【南宋】陈居中《文姬归汉图》，立轴，绢本设色，纵147.4厘米，横107.7厘米，台北故宫博物院藏

此图描绘东汉末年著名女诗人蔡琰(文姬)被匈奴掳去，曹操遣使赎回的故事。图中文姬与左贤王对饮，二子侍候，侍从七人与汉使等二十人持节备驾迎候。

刘商在《胡笳曲序》中说：“胡虏犯中原，为胡人所掠，入番为王后，王甚重之。武帝与邕有旧，敕大将军贖以归汉。胡人思慕文姬，乃卷芦叶为吹笳，奏哀怨之音。后董生以琴写胡笳声为十八拍，今之《胡笳弄》是也。”^⑮《胡笳十八拍》最后一拍也说：“胡笳本自出胡中，缘琴翻出音律同。”可知原为笳曲，后经董生之手翻成了琴曲。“十八拍”，即十八段的意思。第一拍中所谓“笳一会兮琴一拍”，当是指胡笳吹到一个段落响起合奏声时，正好是琴曲的一个乐章。此诗的形式，兼有骚体（句中用“兮”字）与柏梁体（用七字句且每句押韵）的特征，但并不纯粹，或可称之为准骚体与准柏梁体。全曲逐层倾诉蔡琰被虏、思乡、别子、归汉等一系列坎坷遭遇，曲调哀婉凄切，深刻感人，反映出战乱年代里一个女子的悲剧性遭遇。

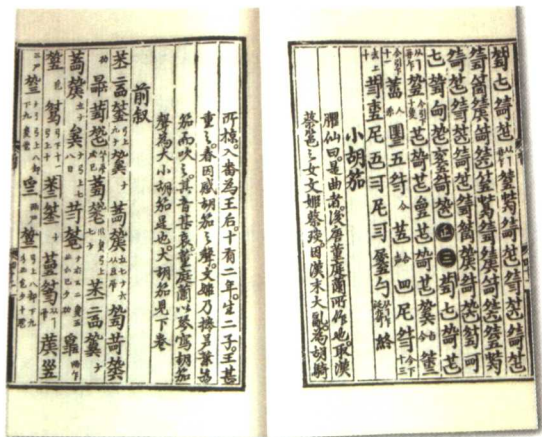
在古代琴曲中，以蔡文姬《胡笳十八拍》为题材的琴曲有不少。主要有：

1.《乌丝栏》曲目中的《胡笳调》

唐初《乌丝栏》卷子中传抄古琴指明法的前面录有琴曲名称59个，其中有《胡笳调》。此外，还有《登陇》《望秦》《竹吟风》《哀松露》《悲汉月》五曲。据宋人朱长文《琴史》记载，这五曲便是晋永嘉年间（307）刘琨所作的《胡笳五弄》，也就是唐人赵耶利后来修订的《胡笳五弄》。此曲今已不传，它与《小胡笳》并称“二胡笳”或“胡笳两本”。

2.《神奇秘谱》中的《小胡笳》《大胡笳》

《小胡笳》见于《神奇秘谱》上卷《太古神品》，且没有断句，在谱中还可以看出有不少指法是后来琴曲中所没有的，保留有隋唐间文字谱的遗迹，可见它是一首比较古老的琴曲。在调式风格上也有“胡笳声”的特点。除《神奇秘谱》外，仅《风宣玄品》《浙音释字琴谱》《重修真传》



《小胡笳》谱（《神奇秘谱》）

等少数明代琴谱刊载。此曲共六段：“前叙”、“雁归思汉”、“吹笳诉怨”、“仰天长叹”、“后叙”。这种有前、后叙，中间为若干主体段落（即正声）的结构形式，颇似《广陵散》等古曲。

《大胡笳》见于《神奇秘谱》下卷《霞外神品》，这一卷所收都是当时比较流行的曲子。乐曲中每句都加了句号，可见在明初时是有人弹奏的。《小胡笳》仅明初少数几部琴谱刊载，但《大胡笳》则在明末的《古音正宗》《文会堂》等均有刊载，足见《大胡笳》比《小胡笳》流传更久。见于《神奇秘谱》的标题有十八段，均出自唐人刘商《胡笳十八拍》。

关于此两曲的作者，《神奇秘谱》和朱长文《琴史》都认为出自唐人董庭兰之手。据《神奇秘谱》解题：“是曲也，后唐董庭兰所作也。取汉蔡邕之女蔡琰，因汉末大乱为胡骑所掠，入番为王后，十有二年，生二子，王甚重之。春，因感胡笳之声，文姬乃卷芦叶为笳而吹之，其音甚哀。董庭兰以琴写为胡笳声，为《大小胡笳》是也。”《琴史》所言与之基本相同：“……胡人思慕文姬，乃卷芦叶为吹笳奏哀怨之音，后唐董庭兰善为沈家声、祝家声，以琴写为胡笳声，为

《大小胡笳》是也。”^⑩

董庭兰是盛唐开元、天宝间的著名琴家。在当时琴界享有很高的声誉，如高适的《别董大》诗就写道：“莫愁前路无知己，天下谁人不识君！”当时很多文人都与他有交往，并在诗中描写了他的琴艺，最为著名的是李颀的《听董大弹胡笳声》，诗中对他出色的琴技进行了生动的描述：

蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍。
胡人落泪沾边草，汉使断肠对归客。
古戍苍苍烽火寒，大荒沉沉飞雪白。
先拂商弦后角羽，四郊秋叶惊撼撼。
董夫子，通神明，深山窃听来妖精。
言迟更速皆应手，将往复旋如有情。
空山百鸟散还合，万里浮云阴且晴。
嘶酸雏雁失群夜，断绝胡儿恋母声。
川为净其波，鸟亦罢其鸣。
乌孙部落家乡远，逻娑沙尘哀怨生。
幽音变调忽飘洒，长风吹林雨堕瓦。
迸泉飒飒飞木末，野鹿呦呦走堂下。
长安城连东掖垣，凤凰池对青琐门。

高才脱略名与利，日夕望君抱琴归。

《大小胡笳》是纯器乐曲，从其音乐来看，确如朱权所云，乃“董庭兰以琴写胡笳声”，乐曲主要通过状声与写景来描述蔡文姬的身世和情感，清代一些琴谱中所收《胡笳十八拍》则抒情成分更多。晚唐陈康士在谱序中把大小胡笳与《广陵散》一起看作是“古风不泯之声”，从而流传至今。《神奇秘谱》中《大胡笳》正好是十八拍，与后世流传的《胡笳十八拍》在题材上相同，但音乐并无共同之处。

3《澄鉴堂》谱系中的《胡笳十八拍》

最早见于清初徐常遇编《澄鉴堂琴谱》中的琴曲《胡笳十八拍》，是近三百年来流传最广的一种，清代有26个琴谱刊载此曲。但和《大小胡笳》相比，除定弦法“紧五慢一”相同以外，并无共通之处，可见这是另外一个曲子。稍后的《五知斋琴谱》对《澄鉴堂》中的《胡笳十八拍》，进行了进一步的发展，其乐曲更加缠绵悱恻，凄婉动人，在装饰手法上也更为细腻，在谱字中还增加了不少音乐处理、演奏手法等方面的提示。

这首乐曲在古琴曲中一直占有很重要的地位。清代《五知斋琴谱》的编者徐祺说：“琴之大曲有五：《洞天》《箕山》《羽化》《秋鸿》《胡笳》是也！”

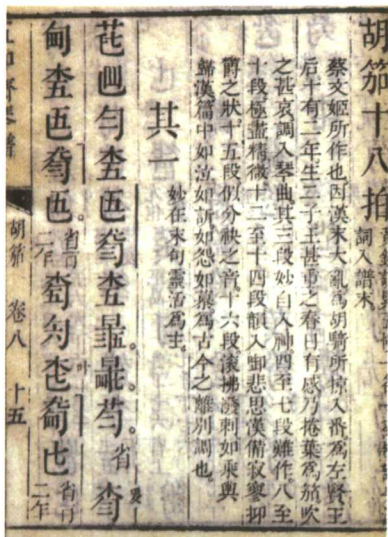
4《绿绮新声》《琴适》谱中的琴歌《胡笳十八拍》

此曲有词，仅见于明末徐时琪的《绿绮新声》和孙丕显的《琴适》，在曲调上看不出与以前的《胡笳曲》有什么关系，音乐上较少变化，流传不广。但乐曲在词曲的结合上比较合理，有着明显的吟诵风格。

此外，在明末张廷玉所编的《理性元雅》中也载有《胡笳十八拍》。清末的《希韶阁琴瑟合谱》中，有铁笛道人家传的《小胡笳》，共十段，



《大胡笳》谱（《神奇秘谱》）



《胡笳十八拍》谱（《五知斋琴谱》）

也是词曲并列。但这两曲与前面所述均为不同版本。

历代不少文人，均对《胡笳十八拍》表现出强烈的共鸣。北宋王安石，面对当时内政腐败，

民不聊生的惨状，立意富国强兵，推行变法。变法失败后，他写下了《胡笳十八拍》十八首，以寄寓其内心的悲怨与激愤，严羽评曰：“集句唯荆公最长，《胡笳十八拍》浑然天成，绝无痕迹，如蔡文姬肺肝间流出。”^②宋代琴家兼协律郎吴良辅还将其“协之音律，附于琴声”。

宋末琴家汪元量（水云）擅弹此曲，常借琴曲《胡笳十八拍》以抒发他的“亡国之苦，去国之恨”。1280年中秋，汪元量携琴去狱中探望文天祥时，曾弹此曲，寄托他的故国之思。是年十月，当汪元量再度去狱中时，文天祥应约集杜甫诗句成拍相和，借《胡笳十八拍》共抒国破家亡的满腔悲愤。人们听了他的演奏无不深受感动，张篙老《赠水云》诗曰：“招怅悲愤，恩怨呢呢，多少情，尽寄《胡笳十八拍》！”夏天民《赠琴士汪水云》诗亦云：“拍拍《胡笳》中音节，燕山孤垒心石铁。……嵇康东市计仍拙，《广陵》一散何尝绝！”

第五节 《欵乃》

琴曲《欵乃》，最早见于明代汪芝的《西麓堂琴统》（1549），是一首明代以前的优秀琴曲。

《欵乃》，历来对其曲意的解释都是依据唐人柳宗元的诗《渔翁》：

渔翁夜傍西岩宿，晓汲清湘燃楚竹。

烟销日出不见人，欵乃一声山水绿。

回看天际下中流，岩上无心云相逐。

此诗是作者被贬为永州（今湖南零陵）司马时的作品。他在著名的《永州八记·始得西山宴游记》里说：“望西山，始指异之，遂命仆人过湘江。”歌声飘荡之处，山青水绿，简直是与尘

世隔绝的另一个世界。诗写“渔翁”，他放舟中流，一声“欵乃”，其悠闲自得的神态跃然纸上，而放眼一看，山青水绿，悦目怡神，心物交感，融合无间，达到了《始得西山宴游记》所说的“与万化冥合”的境界，表达的是一种寄情山水的高洁情怀。若取《永州八记》与此诗同读，必能相互印证，加深领悟。

欵乃，一般对其理解为渔家号子声，或者是桨橹之声。唐时湘中棹歌即有《欵乃曲》，唐人元结《欵乃曲》云：“谁能听欵乃，欵乃感人情。不恨湘波深，不怨湘水清。所嗟岂敢道，空羡江月明。昔闻扣断舟，引钓歌此声。始歌悲风起，

歌竟愁云生。遗曲今何在，逸为渔父行。”再如唐人元稹名篇《欸乃曲》：

千里枫林烟雨深，无朝无暮有猿吟。

停桡静听曲中意，好是云山韶疑音。

明人周珽评论此诗说：“烟雨晦冥，猿吟朝暮，此际欸乃时发，静而听之自有无穷之思。谁谓山讴野唱，非清庙明堂之响，不足以娱耳也。”

唐以后，以诗、画表现浪花片片、桨橹欸乃之情之景无数。如朱熹于淳熙十年（1183）初在五曲隐屏峰下的平林创建武夷精舍。筹建时就是寄居在渡头“金谷洞”内的，至四月屋宇建成才迁出。“金谷洞”实际上只是一个深邃的峡谷，两旁壁立的岩峦就是晞真岩和金谷岩。这里环境清幽，朱熹时常在此流连，诵文吟诗，对这一胜处给予极高的评价，以致一直萦绕在怀，至老不忘。他的长诗《九曲棹歌》云：“五曲山高云气深，长时烟雨暗平林。林间有客无人识，欸

乃声中万古心。”

宋人黄庭坚也写有《欸乃歌二章戏王稚川》：“花上盈盈人不归，枣下纂纂实已垂。腊雪在时听马嘶，长安城中花片飞”，“从师学道鱼千里，盖世成功黍一炊。日日倚门人不见，看尽林乌反哺儿。”^{②③}

因此，听渔家之桨橹欸乃之声，成为文人生活之情趣。在清人张潮的《幽梦影》中，随处可见山水云雨、风花雪月、鸟兽虫鱼、香草美人、琴棋书画、园林建筑、读书著书、谈禅交友、饮酒赏玩等等字眼，所谈最多的也是这方面内容。在“谈声”中也说到桨橹欸乃之声：

春听鸟声，夏听蝉声，秋听虫声，冬听雪声，白昼听棋声，山中听松风声，水际听欸乃声，方不虚此生耳。

以前每每读到《幽梦影》里的这些话，心灵便领略到一种旷世绝尘的美妙，仿佛置身于那不加雕琢的风花雪月的自然天籁中，物我交融，



【元】朱德润《松溪钓艇图》，北京故宫博物院藏



【元】吴镇《渔父图》

也真切感受到了琴棋书画，欸乃声声的淡雅韵致，悠闲自在……

由此可见，琴曲《欸乃》乃是古人用音乐的形式表现这样一种隐逸山水、寄情自然的文人化情趣。渔歌欸乃声中的山水，无不是一种止泊身心的桃花源式的所在。将其理解为劳动人民之纤夫号子之声，则似有不妥。诚如清人赵翼的《阳湖晚归》所写：

诗情澄水空无滓，心事闲云淡不飞。

最喜渔歌声欸乃，扣舷一路送人归。

诗写了作者在清空无滓的世界中最深有感触的满足。那悠悠渔歌声中渐渐远去的一叶扁舟，只留下永恒的月光在水面闪烁。其诗其景，和琴曲《欸乃》表达的意境，是有相通之处的。

另外，需要说明的是关于“欸乃”两字的读音，琴人大都读成“袄霰”（ao，ai）。

由于一般对“欸乃”的理解为渔家号子声，或者是桨橹之声。它本是一个象声词，故原来无定字，刘言史诗作“暖乃”、刘蛻诗作“霰乃”。《史记·司马相如列传》有云“榜人歌，声流喝，水虫骇，波鸿沸”。“榜人”，船夫。“流”，流畅悦耳。“喝”，王先谦《汉书补注》：“‘喝’读若‘暖’，所谓‘暖乃’之声即棹歌也。‘暖乃’与‘欸乃’同……激楚含哀矣。”郭璞曰：“言悲嘶也。”指歌声抑扬而多悲凉之音。^②

“欸乃”两字大多读成“袄霰”，始自宋人。北宋黄庭坚以柳诗集注云一本作“袄霰”，遂读欸为袄，后来多读作ao第三声^③。可见，从宋朝开始，人们就将其读成ao、ai了。

其实，对于欸乃的读法，古人也颇多争议。如宋人孙奕《示儿编》、程大昌《演繁露》，元人陈栌《勤有堂随录》，明人杨慎的《丹铅余录》等书中，均有述及。琴人对欸乃读法，乃是按古代惯常的读法而将其读成“袄霰”的。

第六节 《梅花三弄》

众芳摇落独暄妍，占尽风情向小园。
疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。
霜禽欲下先偷眼，粉蝶如知合断魂。
幸有微吟可相狎，不须檀板共金樽。

自古以来，梅花以其清丽雅洁的韵致和不畏霜雪、傲世独立的精神，成为中国文人最为喜爱的花卉之一。历代文人都爱把自己的心怀、情操和趣味融入梅花一尘不染的恬淡之中。宋代诗人范成大在《梅谱》中说：“梅以韵胜，以格高，故以横斜疏瘦与老枝怪石为贵。”梅花的枝虬苍劲嶙峋、风韵洒落，自有一种饱经沧桑，威武不屈的阳刚之美。而梅花香味别具神韵、清逸幽雅，“着意寻香不肯香，香在无寻处”。琴曲《梅花三弄》，以音乐的形式，表达古人对于梅花的敬爱之情。此曲最早见于明初朱权的《神奇秘谱》(1452)，其后续见于明清以来其他 26 种琴谱，是深受琴人喜爱的琴曲。在清代的《琴谱谐声》(1820)中，《梅花三弄》已变为琴箫合奏的形式。近代琴家也常用于琴曲独奏，而且琴家演奏谱本也各不相同。

相传《梅花三弄》原是笛曲，为东晋大将桓伊所作，此说源于《晋书》。桓伊“善音乐，尽一时之妙，为江左第一，有蔡邕柯亭笛，常自吹之”^{②4}。桓伊善吹笛在当时很有名气，王徽之慕名已久，但一直没有机会听其演奏。一次，徽之乘船赴京师，中途泊舟，巧遇桓伊从岸上走来，于是请桓伊吹奏，桓伊也久仰徽之名，便欣然下车，吹了一曲《梅花三弄》，笛声悠扬悦耳，奏罢上车扬长而别，客主不交一言。^{②5}宋郭茂倩

【元】王冕《南枝春早图》，台北故宫博物院藏



《乐府诗集》中有南朝文人鲍照的《梅花落》解题,称:“《梅花落》,本笛中曲也。……今其声犹有存者。”^{②6}南朝梁文人吴均也有《梅花落》的诗:“隆冬十二月,寒风西北吹。独有梅花落,飘荡不依枝。流连逐霜彩,散漫下冰澌。何当与春日,共映芙蓉池。”^{②7}今存唐诗中亦多有笛曲《梅花落》的描述。如唐诗人高适“借问落梅凡几曲,从风一夜满关山”,宋之问也写有“遂吹梅花落,台吞柳色惊”的诗句,以表现怨愁离情为主。这些说明,南朝至唐笛曲《梅花落》是颇为流行的。

但作为笛曲的《梅花落》或《梅花三弄》,何时被何人移植为古琴曲,则不得而知。明代有人认为是唐人颜师古把它改编成琴曲,流传至今,此说尚无其他佐证。从乐曲内容来看,明清琴曲中的《梅花三弄》,与南朝至唐的笛曲《梅花落》表现怨愁离绪的情感内容似有不同,主要是以梅花凌霜傲寒,洁白芳香之气质喻中国文人坚贞不屈的节操与品格,“桓伊出笛吹三弄梅花之调,高妙绝伦,后人入于琴,其音清爽,有凌霜之趣”^{②8},”梅为花之最清,琴为声之最清,以最清之声写最清之物,宜其有凌霜音韵也”^{②9}。

琴曲《梅花三弄》以泛音段主旋律在低、中、高不同徽位上重复三次,故称《三弄》。《乐府诗集》卷三十“平调曲”与卷三十三“清调曲”中各有解题,提到相和三调器乐演奏中,以笛作“下声弄、高弄、游弄”的技法,与今琴曲中“三弄”,似有相通之处。琴曲中采用完整重复三段

泛音写法并不多见,故有“处处三叠阳关,夜夜梅花三弄”之语。

在《梅花三弄》的开头,是一个亲切优美的引子,节奏具有平稳舒缓和跌宕起伏的对比因素,精练地概括了全曲的基本特征。前半部分的音乐形象可大致分为两类(本节分析及所引谱例据吴景略先生演奏本):

一类是肃杀的“严冬”形象,乐曲以浑厚坚实的散音、按音,勾画出一幅霜晨雪夜,草木凋零,只有梅花傲骨静静开放的画面,它是乐曲的基本底色。其中,前十二小节以五度、六度的上下行跳进音程为特征的旋律,结合稳健有力的节奏,富有庄重的色彩,仿佛是对梅花的赞颂。后十四小节多用同音重复。附点节奏的运用使旋律富于推动力,似乎梅花在微风的吹拂下轻轻晃动起来。在乐曲的第一、三、五段和七、八、九、十段均是用实音演奏,用以表现梅花所处的艰苦环境和不畏严寒的刚毅品性。

另一类是高洁、安详而又生机勃勃的梅花神态,以清澈透明的泛音段落来表现,这段优美流畅的曲调轻巧、跳跃地循环出现,即乐曲的第二、四、六段,也就是被称作“一弄”、“二弄”和“三弄”的段落,其旋律音色清亮,节奏活泼而富于动感,表现出“风荡梅花,舞玉翻银”的意境,仿佛使人看到,含苞待放的花蕾,迎风摇曳,生机勃勃……这两类音乐形象具有比较明显的对比性(谱例2—9):

谱例2—9:





第二部分是乐曲的高潮部分,它是从第七段高音区开始的。乐曲运用一系列急促的节奏和不稳定的乐音,表现出动荡不安的气氛,衬托梅花傲然挺立的形象。这段曲调在音调和节拍上与泛音曲调形成强烈的对比,并连续用了频繁的音区变换和音程的大幅跳动,使旋律线大起大落,此起彼伏,技法也极为活跃、多变,采用轮指、跪指、掐起、拨刺、滚拂、长锁、短锁等手法,刻画了梅花傲霜斗雪、刚健挺拔的坚毅形象,在紧张的情绪表现中把全曲推向了高潮(谱例2—10):

谱例2—10:

♩ = 112





如果说“三弄”的主题刻画了梅花清香悠远、恬静洁白的性格，那么这一段音乐仿佛为我们勾画了梅花于岁寒之中昂首挺立、临风摇曳的形象。第九段再现了这一主题，旋律移到低中音区，更为浑厚有力，霜晨雪夜之中，梅花傲骨凌凌之性格，得到了进一步的深化。无论雪压霜欺，越显其孤踪之不可及，梅花精神真可谓超乎旷绝，采冷艳，挹幽香，友芳姿，终非凡骨！

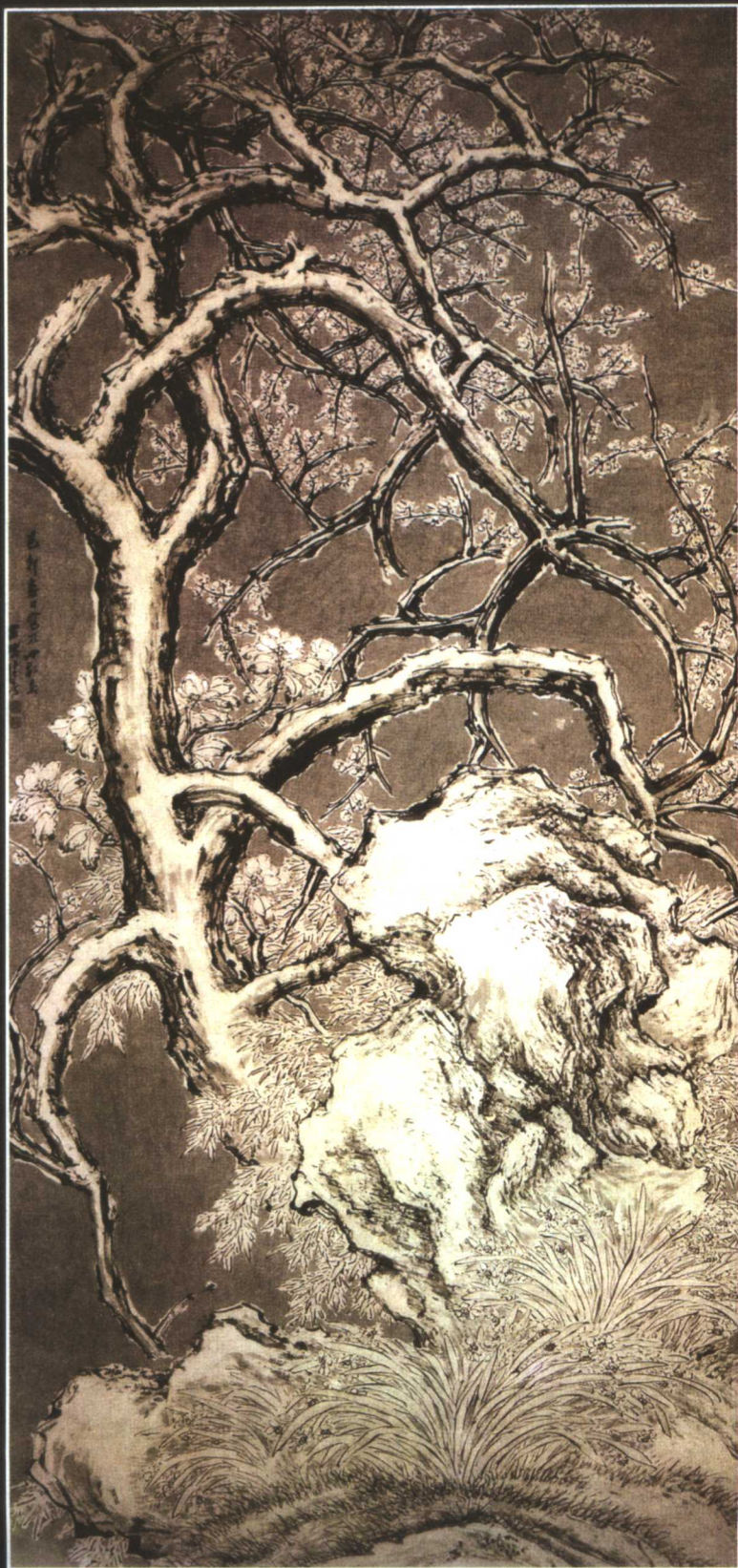
其后，乐曲情绪渐渐平稳，不断飘出袅袅余音。它运用调式属音下行向主音过渡，然后稳定地结束，仿佛在经历了风荡雪压的考验之后，一切又归于平静，梅花依然将它清幽的芳香散溢于人间……

从此曲的整体结构来看，它实际是从“散起”到“入慢”，尔后逐步加速，节奏也越来越复杂而多变，具有“一气呵成”的结构推动力。到第九段结束时，音乐开始渐慢，张力也随之减弱，音乐进入收束阶段，第十段带有较多的散板性质，即琴曲中比较常见的“入慢”。“尾声”进一步将音乐的节奏、节拍放慢、简化，最终结束，实现了乐曲整体结构的浑然一体和统一平衡，和多数琴曲的旋律发展手法相似。

另外，在乐曲第二、四、五、六、七、八、九、十段，均有中国民族器乐曲中较常见的合尾性处理（谱例2—11）：

谱例2—11：





【明】张彦《雪景梅花图》，
立轴纸本设色，纵203.3厘米，
横103.2厘米，苏州市
博物馆藏

这种“殊途同归”的旋律陈述方式不仅有助于乐曲总体的统一,也与中国文人追求中庸、适度的审美情趣有关。

中国传统艺术中所体现的清莹透明之境,实乃植根于中国民族文化精神之生命境界。而在音乐中的“梅花”,从一开始就具有精神性的意象,沟通着中国文人的心灵世界!“冰

姿迥然天赋奇”,“寂寂轩窗淡淡风”,一庭皓雪,满窗清光,其中梅枝疏影,无限幽情,无限空濛,满庭深寂之中,杳无人踪,只有梅花留下其袭袭的清香,沁人心脾……《枯木禅琴谱》称此曲:“曲音清幽,音节舒畅,一种孤高现于指下,似有寒香沁人肺腑。须从容联络,方得其旨!”^⑨

第七节 《潇湘水云》

爱好山水的中国文人,大多不能忘怀那风烟俱净、天水共色的空明之美,他们对于自然之中的明净、清澈之美,自有着一种生命般的默契。而宋人笔下的绮丽风景,更是呈现一种内敛含藏的精神品位。古琴艺术发展到宋代,在琴曲内容方面,描写自然风光、隐士生活的作品比较多见,琴家借此表现对现世的失望以及对隐逸生活的向往。在琴乐审美上,更趋向于淡漠人生、寄寓自然的情调意蕴及对其韵味、意境的追求。琴曲《山居吟》《渔歌》《樵歌》等显然都是这一类心态意趣的反映。而在宋代众多的琴人和琴曲中,最具代表性的当推郭沔和他所作的《潇湘水云》。

郭沔(约1190—1260),字楚望,浙江永嘉人。他一生主要活动于南宋淳祐年间,为南宋浙派古琴的创始人,追随他的学生有刘志方、徐天民、毛敏仲等。他创作了许多琴曲,如《泛沧浪》《飞鸣吟》《秋雨》《步月》等。而《潇湘水云》一曲则成为由宋而今延传不息的著名作品,也是近世最受欢迎的琴曲之一。但郭氏原谱今已不存,最早收录此曲的是明朱权编撰的《神奇秘谱》(1425),其解题曰:

是曲者,楚望先生郭沔所制。先生永嘉

人,每欲望九嶷,为潇湘之云所蔽,以寓惓惓之意也。然水云之为曲,有悠扬自得之趣,水光云影之兴,更有满头风雨,一簑江表,扁舟五湖之志。^⑩

郭楚望原为光禄大夫张岩的清客,其间使得他有机会得以整理为当时宫廷所收藏的琴谱(阁谱),以及张岩收集的许多民间琴曲(野谱),为他以后创作打下了基础。张岩在朝廷支持宰相韩侂胄,主张抗金。公元1207年,韩侂胄发动开禧北伐,以失败告终。南宋政府遂以韩侂胄的头颅与岁贡三十万同金人签订和约,张岩亦受累罢官。张岩曾想把韩侂胄的家传古谱和自己收藏的民间古谱,合编为琴谱十五卷。后来,他将这些谱交给了门客郭楚望。郭氏后移居湖南,过着隐居的生活。他的代表作《潇湘水云》就是在这期间创作的。

潇、湘乃是古代湖南境内的两条河流,九嶷山位于湖南省宁远县南,相传舜葬于此,是人们心中的圣地。其时,郭氏隐居湖南,常在二水合流处游航,每当远望九嶷山为云水所蔽,见到云水奔腾的景象,便引起他对山河残缺、时势飘零的感慨,于是作《潇湘水云》,以寄眷念之情。

见于《神奇秘谱》的原谱为十段,各段标



【五代】董源《潇湘图》卷（局部），绢本设色，北京故宫博物院藏

题为：

- 一、洞庭烟雨；二、江汉舒晴；
- 三、天光云影；四、水接天隅；
- 五、浪卷云飞；六、风起水涌；
- 七、水天一碧；八、寒江月冷；
- 九、万里澄波；十、影涵万象。

——犹若宋代山水画的艺术意趣，这首琴曲是以对自然境界中的山水描写为其题意。但是，从琴乐艺术的独特感染力来说，此曲是要透过对自然景物的描写，以音乐的形式，表现处于一定社会氛围中的个人情感体验，表达古代琴

人的情志、意趣。

现存《潇湘水云》谱本达五十多种，尤其自明代虞山派《大还阁琴谱》始，《潇湘水云》一曲变化颇多，其后的广陵派的《澄鉴堂》《五知斋》《自远堂》等均承《大还阁》。今以吴景略演奏的《五知斋琴谱》的谱本较为流行。该谱大大丰富了左手的指法，以虚带实，虚实相生，将作者眷念国事的怅惘之情寄寓在烟雾缭绕、云水奔腾的画景之中。结构上，由原十段至十二段扩充为十八段加一尾声。

全曲的开头是一个引子，乐曲以圆润飘逸



的泛音和跌宕起伏的自由节奏描绘出一幅轻雾缭绕、水波荡漾的优美意境（本节分析及所引谱例据吴景略打谱《五知斋琴谱》本《潇湘水云》）（谱例2—12）：

谱例2—12：





其后，引子中的核心音调发展成为完整的音乐主题，连绵不断的旋律仿佛是云水苍茫的景色。接着，曲调以较大起伏展开，以表达内心的忧患心情，并寄托自身的幽深思绪。

乐曲的第二部分是琴家们称之为“水云声”的段落（第四和第八段）。它运用“往来”、“荡吟”等技法在低音区滑奏，颤动的音色使人产生水荡云移的联想，造成“烟波飘渺”、“水天一碧”的势态（谱例2—13）：

谱例2—13：

$\text{♩} = 104$



在第一次“水云声”之后第五段里，通过主题的发展变化，把情绪引入一个新的境界，形成全曲高潮的前奏（谱例2—14）：

谱例2—14：

$\text{♩} = 100$





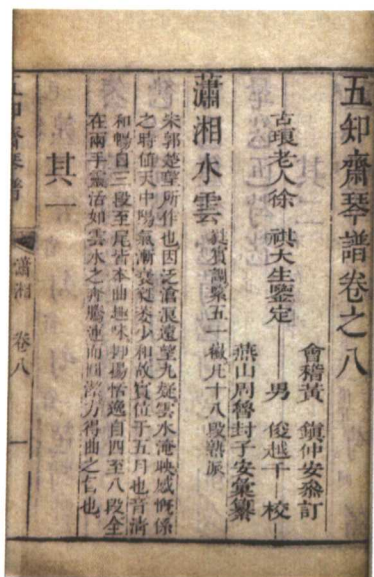
接着速度趋缓，但在第八段又一次出现了“水云声”，那小三度的音型，在低音区迂回冲驰了三次，终于将激荡不已的情绪推向高潮。但即使在后一些高潮乐段里，音乐的布局也不是一览无余的。通过旋律由低而高的四次递升，给人逐层推进的感觉，加上十五度的大跳，切分节奏的不断出现，商、羽多种调式的转换，以及滑音和滚拂的运用，增强了乐曲的气氛，使情绪的层层波涛，如

江河流水，难以遏制。

最后，曲调趋向舒缓、平静，低沉的音调中透出抚弦低叹的凄楚情绪，其下行进行的音调似作者无可奈何的叹息，曾经怒涛汹涌的潇湘水云至此风平浪静……

历代琴家都十分赞赏《潇湘水云》的艺术成就。如明人汪芝云：“其播弄水云，有扁舟五湖之思。抚弦三叹，不觉胸次洞然。”^③清人苏璟编《春草堂琴谱》云：“鼓潇湘则天光云影，容与徘徊，个中情景，当作何体会，鼓者听者两不知也。谱中此曲用指极难，学者弗徒以手快为胜。”^④明末虞山派琴家徐青山对《潇湘水云》一曲也是赞誉有加：“今按其曲之妙，古音委婉，宽宏淡宕，恍若烟波飘渺。其水云声二段，轻音缓度，天趣盎然，不啻水云容与。至疾音而下，指无阻滞，音无痕迹，忽作云驰水涌之势。泛音后，重重跌宕，幽深思远。非亲授指法，奚能得其旨趣。”^⑤可见，《潇湘水云》是一首技巧和结构相当复杂，并深受各派琴家喜爱的经典古琴名曲。元代文人黄莱写有赞美郭沔及其《潇湘水云》的诗一首：

鹿死徒负隅，虎视犹自固，
长怀惓惓情，环顾茫茫雾，
居正托空言，偏安终故步，
靖康耻未消，嘉定疑犹怖，
忍割重臣头，谄事儿皇父。
楼阁起荒村，笙歌杂野哭。
骠骑索绣珍，胥吏追徭赋。
竞供权贵嬉，那问灾黎诉。
蹈海不尊秦，入山惟望楚。
抱琴问九嶷，掇挺归三户。
纵指发奇哀，潇湘水云怒。^⑥



《潇湘水云》谱（清《五知斋琴谱》）

第八节 《流水》

在先秦典籍《吕氏春秋》中，记载着关于伯牙和钟子期的故事。相传，春秋时期伯牙鼓琴，或飞扬缥缈，层峦叠嶂，“巍巍乎若泰山”，或其韵铮铮悠悠，俨若行云流水，“洋洋乎若江海”。而个中潏洄清古之致，唯有他的好友钟子期才能完全领略其深意……后来钟子期死了，伯牙破琴绝弦，从此不再鼓琴，“以世无足复鼓琴者”。后人将此衍化为《俞伯牙摔琴谢知音》的故事，千百年来在民间广为传颂，人们常借此慨叹知音难逢和对挚友的思念。

琴曲《流水》是一首历史悠久的著名琴曲。相传《高山》《流水》原为一曲，至唐才分为两曲，但不分段数。唐人白行简、刘禹锡咏琴诗中就有了《流水曲》《流水引》的提法。刘禹锡在诗中写道：“尚有竹间路，永无蓁下尘。一闻流水曲，重忆餐霞人。”^⑥白行简在《夫子鼓琴得其人》一诗中也有“稍殊流水引，全辨圣人心”之句。宋代《琴曲谱录》中辑存有《流水操》的曲

名，但“分《高山》为四段，《流水》为八段”。

现存最早的《流水》曲谱载于明初朱权的《神奇秘谱》，其后有刊载《流水》的谱本达三十余种之多。而这其中，又以川派琴家张孔山《天闻阁琴谱》（1876）所载《流水》最为著名。张孔山是清代四川青城山的道士，他根据《德音堂琴谱》中的同名琴曲进行加工，增加了许多滚、拂、绰、注、上、下的手法，用以模仿水涌之声，着意表现湍急水势的自然境象，后人称之为《大流水》或《七十二滚拂流水》。乐曲时而潺潺滴沥，响彻空山；时而如幽泉出山，风发水涌；时而似危舟过巫峡，惊心动魄；时而又如身处群山奔腾，万壑争流之际……“洋洋乎！诚古调之希声者乎！”

据《天闻阁琴谱》所载《流水》，全曲分为九段（本节分析及所引谱例据管平湖演奏《天闻阁琴谱》本《流水》）。

第一段是“散起”，属于引子部分，其旋律

【元】王振鹏《伯牙弹琴图》，绢本水墨，北京故宫博物院藏



时隐时现，令人犹见高山之巅，云雾缭绕，飘忽无定。

第二、三段是音乐主体部分作原始陈述和变奏性陈述，亦即琴曲的“入调”部分。它也相当于音乐“起承转合”中的“起”部。此部分用玲珑剔透的泛音、活泼流利的曲调、轻快的节奏，形成一种令人愉悦的清澈溪流流淌之声，似有“淙淙铮铮，幽涧之寒流；清清冷冷，松根之细流”之象（谱例2—15）：

谱例2—15：



第三段是第二段移高八度的重复，它省略了第二段的尾部。

第四、五段是另一旋律的原始陈述和展衍，它相当于音乐中的“承”部。其音乐颇有“扬扬悠悠，俨若行云流水”之势。

至第六段，进入乐曲的高潮部分，运用了大量滚、拂、绰、注手法。其跌宕起伏的旋律，大幅度的上、下滑音，给人急流洄澜、浪花飞溅之感（谱例2—16）：

谱例2—16：



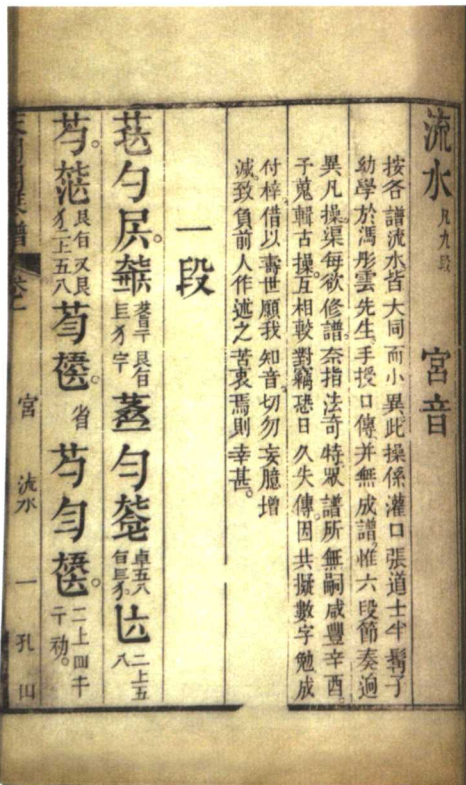
接着用连续的滚、拂拟作流水之声，令人仿佛置身“群山奔赴、万壑争流之际矣”，生动地描绘了幽泉出山，江河澎湃之壮观景象。这是《流水》一曲中最为精彩的片段。

第七段可以称为“入慢”，乐曲在高音区连珠式的泛音群，先降后升，音势大减，恰如轻舟已过，势就倘佯，余波激石，旋湍微沓……

第八、九两段属古琴曲结构中的“复起”部分，是对第四、六段音乐的重复变化处理，相当于音乐陈述中的“合”部。特别是在第八段末有流水之声的复起，与转部的高潮正好遥相呼应……最后，音乐速度减慢，那疏疏落落的几声泛音，点染着浩渺烟波，令人回味无穷。

1977年8月22日，由著名琴家管平湖先生演奏的琴曲《流水》，被录入美国“航天者”号太空飞船携带的一张镀金唱片上，发射于太空，用以向宇宙星球的高级生物传达人类智慧和文明的信息。

诚然，《流水》不同于《广陵散》，它不需要叙述悲壮的历史故事，也不像《胡笳十八拍》，没有那种撕心裂肺的心痛与无奈。它更类似李白笔下吟咏山水的诗篇，更似中国水墨画中那些写意性的山水长卷，琴声与山川流水融为一体，体现了中国古代文人徜徉于山水之间的精



《流水》谱（清《天闻阁琴谱》）

神风范。曲中极尽烟波浩渺、活泼洄旋之致……或许昔日伯牙之得心应手，子期之神赏默契，正是在于这种生命与自然之间的彼此相知与相谐！

第九节 《阳关三叠》

渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。

劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。

唐诗人王维的这首七言绝句《送元二使安西》，是为送友人去关外服役而作的。诗中渭城是指秦时咸阳城（汉武帝时称渭城），阳关在今甘肃敦煌西南，是出塞必经之地。这首诗所描写

的是唐时一种非常普遍的离别，集中而鲜明地表达了朋友间送别时的深情厚谊。在唐代，文人仕途的开拓，建立边塞军功是很重要的方面。有不少文人出入边塞、习武知兵。他们离开家乡，与亲友惜别，都伴随着一种伤怀之情。故此曲又称《阳关曲》或《渭城曲》，在唐代已流传很广

了。唐诗人刘禹锡诗曰：“旧人唯有何堪在，更与殷勤唱《渭城》”；白居易有“相逢且莫推辞醉，听唱《阳关》第四声”的诗句。在晚唐李商隐的诗中，也有“红绽樱桃含白雪，断肠声里唱《阳关》”的句子。

然而，作为歌曲的《阳关》曲在唐时虽已盛行，但琴曲《阳关三叠》的曲作者及其形成年代则不得而知。这首琴曲的曲谱最早见于明初龚璩古的《浙音释字琴谱》（1491年前），被谱入琴曲后又增添了一些词句，加强了惜别的情调。其后在明人所编琴谱中，多次刊载此曲。现存琴歌《阳关三叠》已有三十多个版本，其词曲结构多有不同，但是主要曲调却大同小异，这表明此曲的主要曲调，正是从同一源流传承下来的。现代琴人所广泛弹奏的，是清同治年间张鹤所编《琴学入门》的谱本（1867），其长短句的歌词虽与明代琴谱不同，但曲谱却与明代《杨抡太古遗音》（1609）大体相同。

全曲分三大段，基本上用一个曲调作变化反复，叠唱三次，故称“三叠”。南宋魏庆之在其《诗人玉屑》中说：“至阳关句，反复歌之，谓之三叠。”明李东阳也说：“一时传诵不足，至为三叠歌之。”而每叠又分前后两段，前段基本以王维原诗为词，后段则用新增的歌词，而且每叠不尽相同。宋人苏轼曾唱过《阳关曲》，并在他的著述中对《阳关》的唱法有过考证。一见于《仇池笔记》：“古本《阳关》，每句皆再唱，而第一句不叠。乃知唐本‘三叠’盖如此。故乐天诗：‘听唱《阳关》第四声’，‘第四声’，‘劝君更尽一杯酒’也。”其二见于《东坡志林》卷七，有专论“三叠歌法”文：“旧传《阳关三叠》，然今世歌者，每句再叠而已。若通一首言之，又是四叠，皆非也。或每句三唱，以应三叠之说，则丛然无复节奏。余在密州，文勋长官以事至密，自

云得古本《阳关》，其声宛转凄断，不类向之所闻。每句皆再唱，而第一句不迭，乃知唐本‘三叠’盖如此。乃在黄州，偶得乐天《对酒诗》云：‘相逢且莫推辞醉，听唱《阳关》第四声’。注云‘第四声，劝君更尽一杯酒’。以此验之，若一句再叠，则此句为第五声，今为第四声，则第一句不叠审矣。”

《阳关三叠》一诗入乐歌唱后，在原来的七字句基础上，又夹杂进五字、四字、三字句，从文学性上，虽与原作相比逊色很多，但当歌词作了扩充后，才使这首琴歌以其简洁而耐人寻味的音调，在音乐上有了较为充分的展开，对诗的情境也能够从音乐上作更多的渲染。

在调式运用上，此曲以商调式为中心，借羽调式加以穿插变化。在每一叠的前面配合王维原诗的四句曲调，都是以商音为主音，而以它的属音羽来肯定它。每叠中羽调式的变化部分，除了强调其调式主音以外，常用它的属音角与下属音商作为某些乐句的结音。而在中心的商调式和穿插的羽调式之间，羽调式又是商调式的属调式。其羽调式在产生调式对比的同时，也帮助全曲商调式中心的确立。

在曲式结构上，本曲由大体上互相重复的



阳关遗址

“三叠”加一个尾声构成。在三叠的反复中，作了一些局部性的变奏、展衍和带有即兴性特点的发挥和扩充性处理。每一叠又可分成前后两部分。前半部分是以王维原诗为主体歌词的音乐部分，扩展和发挥多在后半部分。

第一叠的前半部分由一个引子、王维四句诗构成的音乐，再加一个小结束构成。其中，引子与小结束遥相呼应，都用五字句歌词，有别于主体诗的七字句结构。接着从羽音的八度大跳开始，音乐开始跌宕起伏，运用较多的按滑音演奏，与乐曲开始处稳重、低沉的散音乐句构成对比。歌词也变成参差不齐的长短句，以表达离别时内心情绪的起伏和感伤（本节谱例据管平湖演奏的《琴学入门》谱）（谱例2—17）：

谱例2—17：



第二叠的音乐从前半部分即开始出现变化，一开始就采用了比第一叠高八度的泛音演奏，接着在中音区运用了大量的按滑音，不仅使音乐情绪逐层推进，并加强了其音乐旋律线条的流动性（谱例2—18）：

谱例2—18：



第三叠的结构变化与第二叠正好相反，它的前半部分与第二叠基本相同，而后半部分则扩充、展衍出以下音乐片段，使其成为一个相对独立的展开部，其音乐情绪表现出十分跌宕、激动，并带来全曲的高潮（谱例2—19）：

谱例2—19：



以上三叠在重复中作局部变奏和展衍，这种叠奏类曲式在中国传统音乐中颇为多见。最后殊途同归，用传统音乐最常用的合尾手法使其全曲达成统一。结句终止于商音，给人意犹未尽、余音绕梁的感受。

这首琴歌的音调纯朴而富于激情，平静处如泣如诉，表达着离别的悲恻，激越处慷慨激昂，给人以悲壮狂歌之感，特别是后段“遄行，遄行”等处的八度大跳，以及“历苦辛”等处的连续反复陈述，情意真切，激动而沉郁，充分表达出作者对即将远行的友人那种无限关怀、留恋的真挚感情。

第十节 《平沙落雁》

《平沙落雁》，可以说是近三百年来流传最广的一首琴曲，最早见于明末潞王朱常芳编订的《古音正宗》琴谱(1634)，但明末张岱在《陶庵梦忆》中曾提到，《徵言秘旨》(1647)的编者尹芝仙在明万历末年左右(1618)，在浙江绍兴向王本吾学过《平沙》，可见此曲的创作时间还要更早一些。其后，有五十余种琴谱集刊载了不同传派的同名琴曲。关于此曲的作者，各谱集所载不同，所托者有唐代的陈子昂，宋代的毛仲

敏、田芝翁，明代的朱权等，至今尚无定论。

关于此曲的表现内容，有代表性的说法是称此曲“盖取其秋高气爽，风静沙平，云程万里，天际飞鸣。借鸿鹄之远志，写逸士之心胸者也”^⑩。此曲意境高远，虽取“静”境，但于“静”中所蕴涵的，却是处于逆境中隐逸之士的“鸿鹄之远志”，其济世之志并没有泯灭，与完全的归隐心境还是不同的。清代《天闻阁琴谱》在此曲解题中这样写道：



此操气疏韵长，通体节奏凡三起落。初弹似鸿雁来宾，极云霄之飘渺，序雁行以和鸣，倏隐倏显，若往若来，其欲落也，回环顾盼，空际盘旋；其将落也，息声斜掠，绕洲三匝；其既落也，此呼彼应，三五成群，飞鸣宿食，得所适情，子母随而雌雄让，亦能品焉。^⑧

现代琴家所弹《平沙落雁》一曲版本很多，但其中以张子谦所传《蕉庵琴谱》本和管平湖所弹《琴学丛书》本为最多（本文所引谱例据管平湖演奏本）。管平湖所弹此曲，乃得自九嶷派杨时百传授，曲境高远、淡雅，用指苍劲有力，其左手吟猱变化极为丰富。

全曲六段，大致可分为三个层次，与前人所谓“通体节奏凡三起落”相合，即：“初弹”（一、二段），写鸿雁来宾，“欲落”（三、四段），“将落”（五段），“既落”（六段）。

乐曲一开始以清亮的泛音奏出，主音La作八度跳进，以及纯五度在重拍的停顿，造成了安静的气氛，这一泛音段落最后徐缓低沉地结束在低八度的主音上，似远远望去的一幅碧云天净，江涵秋影之暮色景象（谱例2—20）：

谱例2—20：



接着长时值的主音多次出现，乐曲以徐缓平淡的乐句逐渐开始引入乐曲的主题，拖长的主音逐渐让给属音Mi或上中音Do来作终止，使乐曲逐渐紧凑起来。最后在绵长低沉的乐句之后结束以一短小高亢的动机结束了这一乐段，似远处传来几声群雁的鸣叫，并给下一段的主题作了提示。

第二部分，即乐曲的第三、四、五段是全曲的主体。作为一种内部结构上的统一，在这三个乐段的开头，有一个共同的曲调，似表现“回环顾盼，空际盘旋”、“欲落将落”的曲境，其旋律为（谱例2—21）：

谱例2—21：





第四段虽然是上一段的重复，但由于乐曲情绪的发展，故加用了右手的撮音，从而增强了音量，似有栖宿平沙，风波荡漾，惊飞不定之趣味。

在这里，音乐的动势与画面情境的动感效应，在某种程度上可以相互作用。曲中以悠扬婉转的音调，抒写雁群将栖息沙洲，欲落未落之时的情境，即所谓“静境中之闹境，闹境中之静境”。当然，这种视觉效果，对于音乐的审美体验来说，仍然是辅助性的。对于这首琴曲的音乐来说，那种悠远的意境、飘逸的心绪，才是更本质的。

第五段在曲调稍作重复后巧妙地转入新的材料，乐曲情绪逐渐下行，最后几声“拨刺”后突然以一个“伏”的指法刹住，音乐出现一个短暂的中止，似空际盘旋之后扑落江皋。

其后，乐曲展开一个全新的乐段，数声急骤的哀声嘹泪之后，鸣声渐缓，逐现平沙水云、寒星点点之宁静……

《平沙落雁》是一首很富有诗意的琴曲，聆听这首琴曲，犹如欣赏意境悠远的古代水墨画。由于在演奏技法上，大量运用左手的吟、猱、绰、注、撞、逗，以及连续的上下、进复、退复等走

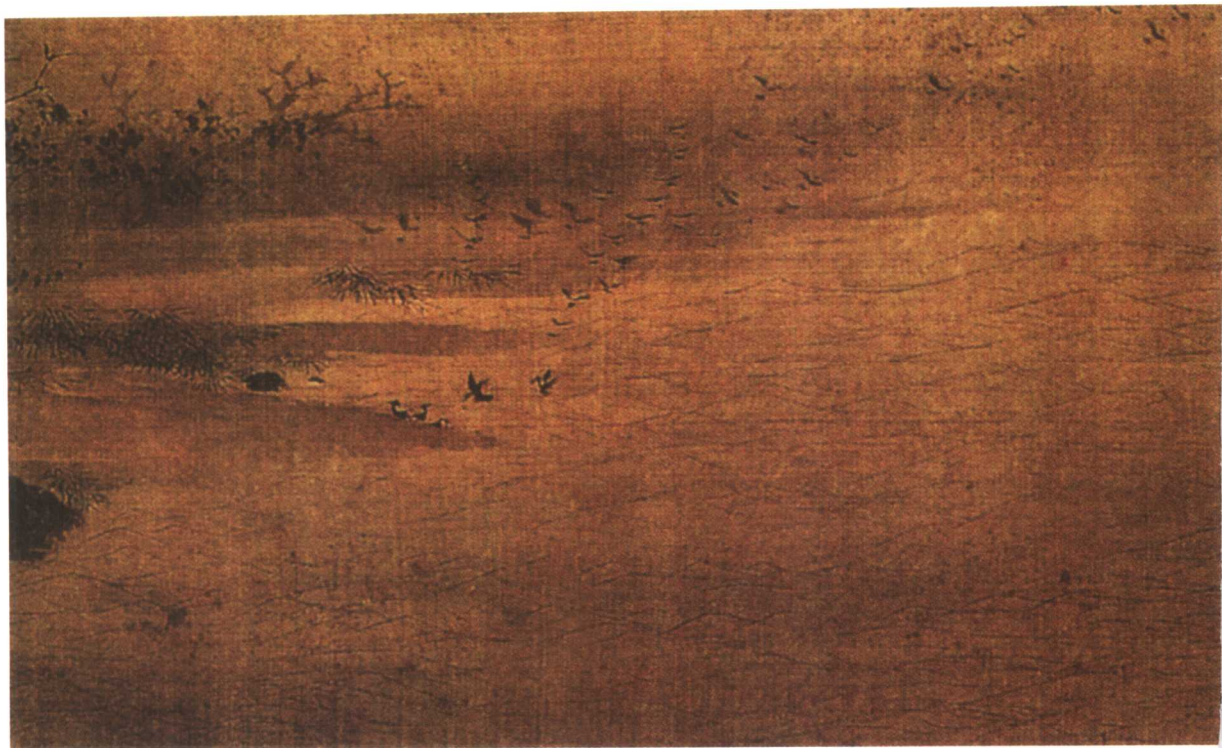
手音，从而形成气韵悠远的旋律线，使琴曲极具传统琴乐清微淡远之意味。

和《琴学丛书》本相比，《蕉庵琴谱》本的《平沙》节奏更为舒缓抒情，气息更加绵长。而《梅庵》本的《平沙》更具有有一种“写实”风格，着意描绘群雁起落、扑打喧闹的情趣。

古琴作为一种文人音乐，其中很多作品乃是中国文人用音乐的形式表现文人化的情趣和意蕴。比如，从曲名来看，《平沙落雁》其实是古代《潇湘八景》之一，它是古代山水画、诗歌经常表现的题材。

北宋时期，以画“山水寒林，情致闲雅，体象雍容”见长的画家宋迪，绘有《潇湘八景图》。可惜八景真迹恐已不存。其他如传董源《潇湘图》、王洪《潇湘八景》等。宋迪之作，也以深远与平远之构景居多，尤其《平沙落雁》，可能为典型的平远江湖的沙洲景致。

宋代书法家米芾见宋迪八幅《潇湘八景图》，即拍案叫绝，曾给每幅画题诗，一时传为佳话。米芾的《潇湘八景图并序》是这样的：“……洞庭南来，浩淼沉碧，叠嶂层岩，绵衍千里。际以天宇之虚碧，杂以烟霞之吞吐。风帆沙鸟，出没往来。水竹云林，映带左右。朝昏之气



【元】张远《潇湘八景图·平沙落雁》（局部），长卷，绢本，上海博物馆藏

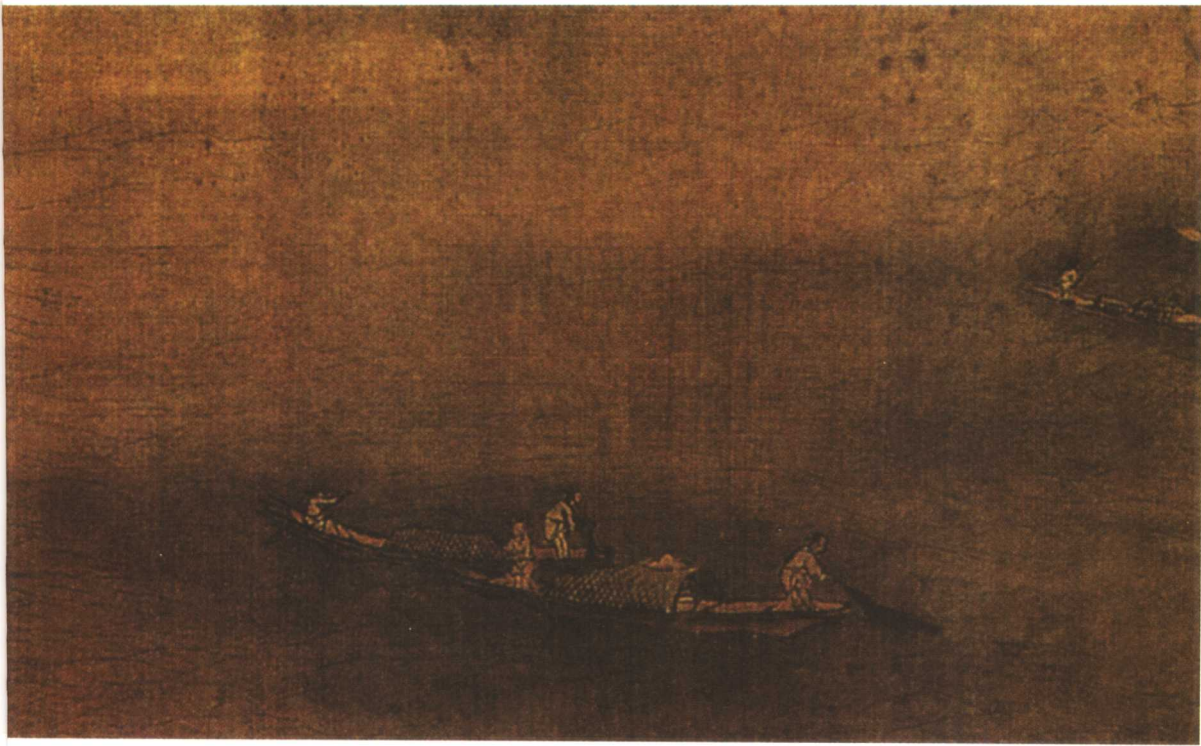
不同，四时之候不一。此潇湘之大观也！”其中“平沙落雁”写道：

岁宴江空，风严水结。冯夷剪冰，飘飘洒雪。浩歌者谁？一蓬载月。独钓寒潭，以寄清绝。

历代以《潇湘八景》为诗的更是不胜枚举。如宋人刘改之诗《平沙落雁》：“江南江北八九月，葭芦伐尽洲渚阙。欲下未下风悠扬，影落寒潭三两行。天涯是处有菰米，如何偏爱来潇湘。”元朝鲜于必仁的曲《普天乐·平沙落雁》：“稻梁收，菰蒲秀。山光凝暮，江影涵秋。潮平远水宽，天阔孤帆瘦。雁阵惊寒埋云岫，下长空飞满沧洲。西风渡头，斜阳岸口，不尽诗愁。”这些诗和画，对于我们理解琴曲《平沙落雁》的曲意和意境，或许会有所助益的。

当然，对于古代诗画中包括《平沙落雁》的“潇湘八景”，尚可有别的解读。美国学者阿尔弗雷达·莫克（Alfrda Murck），写有《潇湘八景与北宋的流放文化》^⑨一文，认为潇湘八景所暗含的，是被逐文人的不满和隐逸文人的志不得伸，他将“潇湘八景”置于当时的政治、文化语境中，阐释古代文人内心的忧愤与不平。文人流落于潇湘，孤身一人，在萧瑟的秋风中，似乎走到了生命的尽头，其时失群的归雁充满了凄凉之意。宋迪在其《潇湘八景》的《平沙落雁》中，隐隐地流露出这样的哀情。后来中国文人的同题山水画，也都沿袭了这条路子。

因此，对于时运不济，命途多舛的中国文人来说，无论得意、失意或隐于朝，古琴——都是他们寄托情志的良伴，在离群索居、游于方外的



生活中,以琴求道。通过“目送归鸿,手挥五弦”而得意忘形,游心太玄,以求达到物我为一、与天地合一的境界。此即琴曲《平沙落雁》解题所

谓“盖取清秋寥落之意,鸿雁飞鸣”,“借鹄鸿之远志,写逸士之心胸者也”!

注 释:

- ① 1963年版的《琴曲集成》(第一辑上册)所收《碣石调·幽兰》谱是据《古逸丛书》影印本,为日本宝素堂抄本。1981年版《琴曲集成》第一册所收乃据1974年日中文化交流协会所赠的日本神光院原本的照片影印(现藏日本东京博物馆)。
- ② 《碣石调·幽兰序》,据《琴曲集成》第一册,北京:中华书局,1981年版第1页。
- ③ 【南朝·梁】萧子显:《南齐书》卷一一,“志”第三“乐志”,北京:中华书局,1974年版第193页。
- ④ 此词最早见于蔡邕《琴操》,以后《古今乐录》《艺文类聚》《太平御览》《乐府诗集》等都收录了这一著名的琴曲歌辞。
- ⑤ 【宋】郭茂倩:《乐府诗集》卷五十八,“琴曲歌辞”第二,北京:中华书局,1979年版第840页。
- ⑥⑦ 【唐】房玄龄等:《晋书》卷四十九,列传第一九“嵇康传”,北京:中华书局,1974年版第1374页。
- ⑧ 《史记》说聂政刺杀韩相,《战国策》则说聂政在刺杀韩相之外,也刺死了韩王。
- ⑨ 今人戴明扬疑为唐人李良辅所作谱序,详见《嵇康集校注》。
- ⑩ 【宋】朱熹:《朱文公文集·紫阳琴铭》,四部丛刊本。

- ⑪【宋】司马光：《资治通鉴》，“唐纪”六十，上海：上海古籍出版社影印本，1987年5月版第1769页。
- ⑫《琴苑心传全编·离骚后记》，北京：人民音乐出版社，1958年版第336页。
- ⑬《琴学初津·离骚后记》，见查阜西编纂《存见古琴曲谱辑览》，北京：人民音乐出版社，1958年版第337页。
- ⑭【宋】林洪：《山家清供》，小石山房丛书本。
- ⑮【元】耶律楚材：《湛然居士文集》卷十一，四部丛刊本。
- ⑯【明】徐上瀛：《大还阁琴谱·离骚后记》，见《琴曲集成》第十册，北京：中华书局，1982年版第434页。
- ⑰【清】程允基：《琴学初津·离骚后记》，见查阜西编纂《存见古琴曲谱辑览》，北京：人民音乐出版社，1958年版第337页。
- ⑱【宋】郭茂倩：《乐府诗集》卷五十九，“琴曲歌辞”第三，北京：中华书局，1979年11月版第860页。
- ⑲【宋】朱长文：《琴史》卷四，据《四库全书·子部》，上海：上海古籍出版社影印本，1991年版第839—50页。
- ⑳【宋】严羽：《沧浪诗话》“诗评第三八”，北京：人民文学出版社，1961年。
- ㉑【宋】黄庭坚：《黄庭坚集》卷一，四部丛刊本。
- ㉒按：“喝”，一般音yè，亦指歌声之悲咽凄凉。
- ㉓参见【宋】释惠洪《冷斋夜话》二洪驹父评诗之误，清黄生义府上款乃。
- ㉔㉕【唐】房玄龄等：《晋书》卷八十一，列传第五十一“桓宣帝附族子伊传”，北京：中华书局，1974年版第2118页。
- ㉖【南朝·宋】鲍照：《梅花落》，见郭茂倩编《乐府诗集》卷二十四，“横吹曲辞”四，北京：中华书局，1979年版第349页。
- ㉗【南朝·梁】吴均：《梅花落》，见郭茂倩编《乐府诗集》卷二十四，“横吹曲辞”四，北京：中华书局，1979年版第349页。
- ㉘《重修真传·梅花三弄解题》，见查阜西编纂《存见古琴曲谱辑览》，北京：人民音乐出版社，1958年版第282页。
- ㉙【明】杨抡：《杨抡伯牙心法·梅花三弄解题》，同上。
- ㉚【清】释空尘：《枯木禅琴谱·梅花三弄解题》，见查阜西编纂《存见古琴曲谱辑览》，北京：人民音乐出版社，1958年版第282页。
- ㉛【明】朱权：《神奇秘谱·潇湘水云解题》，据《琴曲集成》第一册，北京：中华书局，1981年版第155页。
- ㉜【明】汪芝：《西麓堂琴统·潇湘水云解题》，据《琴曲集成》第三册，北京：中华书局，1982年8月版第204页。
- ㉝【清】苏璟等：《春草堂琴谱·潇湘水云后记》，见查阜西编纂《存见古琴曲谱辑览》，北京：人民音乐出版社，1958年版第332页。
- ㉞【明】徐上瀛：《大还阁琴谱·潇湘水云后记》，据《琴曲集成》第十册，北京：中华书局，1982年版第439页。
- ㉟【元】陶宗仪：《辍耕录》，四部丛刊本。
- ㊱【唐】刘禹锡：《和游房公旧竹亭闻琴绝句》，《全唐诗》第364卷第029首，上海：上海古籍出版社影印本。
- ㊲㊳《天闻阁琴谱·平沙落雁后记》，见查阜西编纂《存见古琴曲谱辑览》，北京：人民音乐出版社，1958年版第490页。
- ㊴【美】纽约《宋元研究》杂志，1996年，总第26期。

音乐是时间的艺术，传统音乐总是通过口传心授，得以代代相传。但古人创作的许多精妙的音乐作品，如孔子赞叹过的《韶乐》，白居易描绘过的《霓裳羽衣曲》，虽令人心向往之，却早已湮没无闻了。古代音乐不可能通过录音得以保存，就是曲谱也极少留传下来。

中国古琴在近三千年的历史发展中，留下了极为丰富的曲谱遗存，它是保存中国最古老

音乐资料的宝库。历代传下来的古琴谱集约有150多种，所遗存的琴曲六百多首，而这些琴曲又因流派、传承与个人风格的不同，产生了3000多首不同版本的传谱。这些古老的琴曲，通过一种独特的记谱法——“减字谱”而得以留传至今。因此，以单一乐器而言，在中国音乐中，无论是乐谱、乐书、乐曲，古琴都是最为可观的！

第一节 传统古琴记谱法的历史沿革

追溯中国古琴谱的出现，可能很早。明人朱权的《新刊太音大全集》，原为宋田芝翁编《太古遗音》，其中辑录了唐人论琴及指法资料多种，在谈到古琴谱的来源时说：“制谱始于雍门周。张敷因而别谱，不行于后代。”^①

雍门周是战国时人田文之门客，善鼓琴，但关于他制谱的记载，尚无其他文献可资佐证。张敷是六朝宋人，与戴逵同时，《宋书》卷四十六，《南史》卷三十二，均见记载，其时古琴之制谱正在开始，但有关张敷制谱的具体材料，也不见史传。

古琴谱是以记写演奏技法为基本特征的手法谱。早在西汉中期刘安的《淮南子·修务训》中，就有这样一段描写：“搏琴抚弦，参弹复徽，攫援标拂，手若蔑蒙，不失一弦。”^②蔡邕《琴赋》写道：“左手抑扬，右手徘徊，抵掌反覆、抑按藏摧。”^③嵇康《琴赋》也有“上下累应，蹀躞磔略”、“撝挽擗捋，缥缭撇捌”^④等记载。其中，

攫援、标拂、抑扬、徘徊、抑按、上下、蹀躞、磔略、撝挽、擗捋、缥缭、撇捌等，显然是当时琴家命名的指法术语。可见，在这一时期已形成一套左右手的指法体系。

北魏神龟年间，陈仲儒用文字记写有《琴用指法》一书。从文献记载来看，当时古琴已有了固定的形制、音位、琴调、指法，一首琴曲借用文字将其演奏指法、音位、琴调贯穿起来，从而形成一种谱式。

南北朝时丘明（494—590）传谱的琴曲《碣石调·幽兰》，便是这样一种用文字记写的琴谱。原谱为唐初抄本，存日本京都西贺茂神光院，后杨守敬（1839—1914）将其影摹，于1884年收入黎庶昌所辑的《古逸丛书》中出版。该乐谱是通过文字对左、右手演奏技法的叙述，间接反映出乐曲的音高与时值的谱式，故名文字谱。乐谱没有具体音高标记，只有按演奏技法的记载去弹奏后才出现该音，是迄今发现最早的琴谱。



《碣石调·幽兰》文字谱

初唐时期,继续沿用着过去的谱式。当时有琴家赵耶利(563—639),“出谱二帙,名参古今”,“所正错谬五十余弄,削俗归雅,传之谱录”^⑤。这五十多首琴曲,很可能是他当年整理的全部琴曲。《新唐书·艺文志》中列有他所撰的《琴手势谱》一卷^⑥、《琴叙谱》九卷^⑦,《宋史》中又有他的《弹琴右手法》一卷^⑧。前两种已散佚,唯《弹琴右手法》见于《乌丝栏古琴指法》中。宋朱长文《琴史》有“作谱两卷以遗之,今传焉”,似与前引文“出谱两帙”相合。北宋尚存,今也湮没。不过赵耶利整理的谱集,仍然使用了繁难的文字谱。如同我们在《碣石调·幽兰》中看到的那样,“其文极繁,动越两行,未成一句”。^⑨

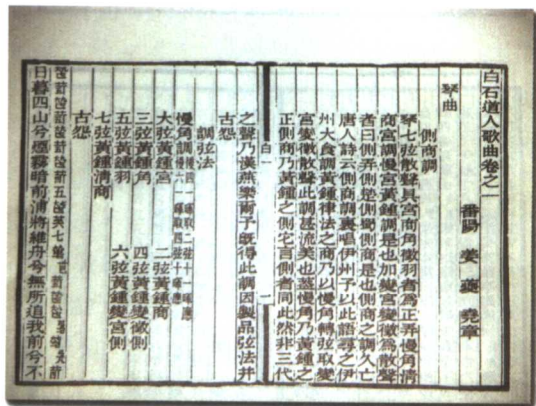
由文字谱到减字谱的改进一般认为是中唐时期由曹柔完成的。曹柔的生平不详,至于其弹琴、制谱、著述等方面,亦全无消息。有关其记载最早见于《太音大全集》,曰:“曹柔作减字

谱,尤为易晓也。”明代嘉靖三十年(1551),萧鸾在他编撰的《杏庄太音补遗》中列出的一批减字谱前面,标题直书“曹氏减字法”,并有萧鸾的一篇“字母源流”,对曹柔作减字谱予以很高的评价:“……后世有曹柔氏者出,乃作减字谱,字简而义尽,文约而意赅,曹氏之功于是为大。”

明人张右袞在《琴经》中所说意思也大致相同:“简字法,字简而义尽,文约而意赅。曹氏之功于是大矣!”

的确,尽管对于今天的人们来说,减字谱依然形同“天书”,但毕竟与原来繁杂的文字谱相比,已经简化了很多。比如,原先《碣石调·幽兰》总共四段的琴曲,却用了四千多个文字来标记曲谱。像文字谱中“耶卧中指十上半寸许案商,食指、中指双牵宫商”这样两句话,用减字谱就只要“𠂔”这样一个符号。由于减字谱的发明,晚唐陈康士、陈拙等整理了大量的琴谱。《新唐书》载陈康士撰《琴谱》十三卷、《琴调》四卷、《离骚谱》一卷等^⑩。陈拙撰《大唐正声新祉琴谱》十卷,《琴籍》九卷(《宋志》),可惜均已佚。

到南宋末期,减字谱已基本定型了。宋姜夔辑有《白石道人歌曲》谱,载有歌曲17首,属



《白石道人歌曲集》



《事林广记·开指黄莺吟》

“俗字谱”。其中，刊载有他自己创作的一个琴歌《古怨》。从此谱中可见古琴曲的减字谱发展到12世纪末的情况，具有相当的学术价值。另外，在南宋陈元靓编纂的类书《事林广记》中，收录了《开指黄莺吟》及宫调、商调、角调、徵调、羽调五个小品琴曲。其减字形式与明清时期已基本相同。

明清时期，刊印琴谱之风很盛。首先是朱元璋之子朱权，刊印了《神奇秘谱》《新刊太音大全集》等琴谱。到明中叶以后，其他藩邸和民间也纷纷开始把各自收集和创作的琴曲，用减字谱刊印下来。其中较著名的有《杏庄太音补遗》（1557年，萧鸾编）、《文会堂琴谱》（1596年，胡文焕编）、《松弦馆琴谱》（1641年，严徵编）、《大还阁琴谱》（1673年，徐上瀛编）、《澄鉴堂琴谱》（1686年，徐常遇编）、《五知斋琴谱》（1772年，徐祺编）、《自远堂琴谱》（1802年，吴烜编）、《蕉庵琴谱》（1868年，秦维瀚编）、《天闻阁琴谱》（1875年，唐彝铭编），等等，总计达150余种之多。而其中所记录的琴曲之多，更是一笔令人惊叹的巨大的音乐财富！

因此，传统的古琴记谱方式，从汉魏时期的弹琴指法称号，六朝初唐时期的文字谱，中唐至宋代的早期减字谱，发展到明清时期的减字谱形式，经历了一千多年的历史。在琴曲有了记谱



明朝原刊琴谱四部，清抄本琴谱一部，国家图书馆善本室藏



清朝原刊琴谱十部，中国艺术研究院藏

法之后的初级阶段，琴家只是用来备忘、交流或示范，可能还没有意识到要用谱传琴。并且，由于弹琴的人不多，并且同一师承的琴人相对集中在某一地区，互相传习时，都用抄本。故文字谱留存至今仅一个卷子本《碣石调·幽兰》。唐宋时期，虽有赵耶利、陈康士、陈拙及宋代朱文济、徐宇、杨瓚等编纂了大量的琴谱，但至今均已亡佚，部分琴曲则保留于明代《神奇秘谱》《西麓堂琴统》等谱集中。

第二节 独特的记谱体系——古琴减字谱

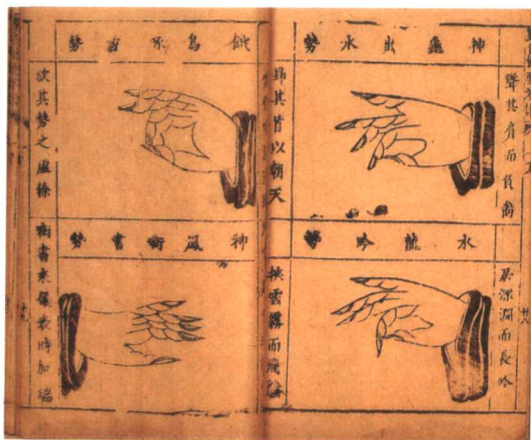
在《红楼梦》第八十六回，有这样的一段故事，贾宝玉发现林黛玉在翻阅古琴谱，便说：“妹妹在看天书了？”这天书，就是古琴的减字谱。

的确，琴的曲谱，相对于其他乐谱来说，是非常独特的。它不像西方的五线谱、简谱，以记录节奏、旋律为主。和中国民间音乐中常用的工尺谱，也有很大的不同。古琴的减字谱，其实是记录演奏指法为主的手法谱，对演奏指法和音高都有较严格的要求，但对乐曲的旋律和节奏则没有具体的规定，因而给演奏者留下了较大的空间。

在减字谱出现之前的文字谱，是用详尽的语言文字形式来记录一首琴曲每一个音的弦数和徽位。减字谱继承了文字谱的思维轨迹，将文字谱所记述的内容，归纳为弦数、徽位、左右指法几个主要部分，并由四个部位组合成一个方块字。比如像“𪛗”这样一个减字谱符号，可分为左上角、右上角、中部、旁部四个部位。左上角标记的是左手手指名，“大”表示是左手用大指，“夕”表示用无名指。右上角记左手按弹的徽位。



海内孤本明隆庆三年原刊《龙湖水谱》，国家图书馆善本室藏



明万历十六年《新刊正文对音捷要琴谱真传》指法手势图

如“七”是表示七徽。中部是右手拨弹的弦位，“五”表示右手弹五弦。旁部记右手指法，“丿”为勾的减笔形式，即用中指向内弹弦。因此前述这样一个方块字的意思就是“左手大拇指按七徽，右手中指勾五弦”。

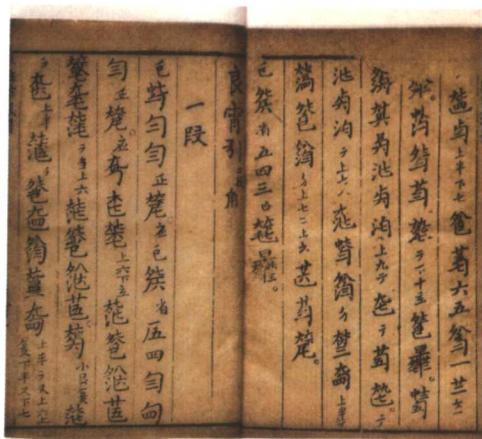
古琴另外有一个特殊的演奏技法，即左手按弦待右手出声之后，再向左或向右走动，改变旋律的音高，这种技法称“走手音”，用减字小体字附记于方块字的右下方，称为“续部”。如“𪛗_{上七六再上七下七九}”，译成五线谱则为（正调）：



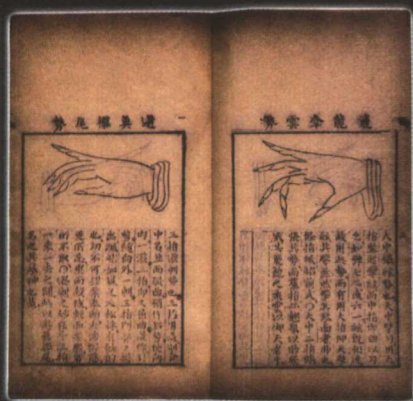
古琴的演奏指法是十分丰富的，在古代琴谱中，为了更形象地描绘古琴的某个指法，古人常将某种指法符号与自然界的一些动作相比拟。比如右手大拇指弹弦的动作用“鸣鹤将翔势”来表示，右手食指弹弦的动作用“鹤鸣在阴势”来表示，右手食、中名指的索铃用“振索鸣铃势”来表示，右手食、中指的“全扶”、“半扶”指法，

用“风送轻云势”来表示，等等。

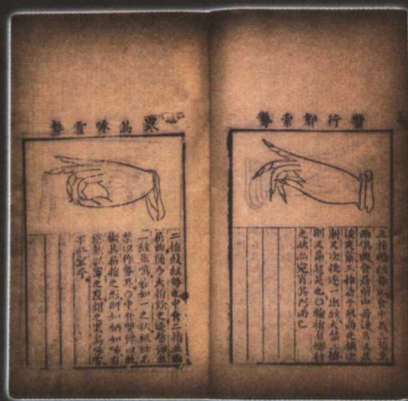
因此，历代的琴谱通过减字谱形式，忠实地记录了古代音乐作品，通过弦位指法准确地反映了音高变化，甚至连一些细微的装饰音也得以下记录下来。如细吟、急猱、双撞、唤等。散、泛、按的音色变化也都如实地一一记载下来。至于节奏变化，虽然不够精密，但也有一定的规律可寻，有经验的琴家经过反复揣摩，进行再创



明《松弦馆琴谱》减字谱，清刻本，中国艺术研究院藏



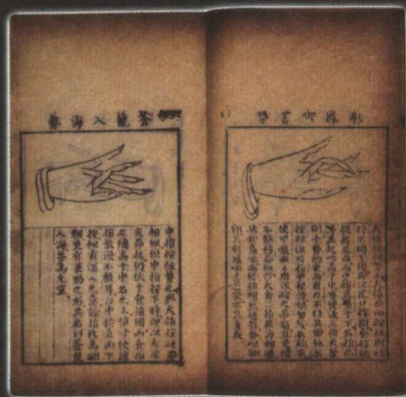
《大还阁琴谱》弹琴手势图1



《大还阁琴谱》弹琴手势图2



《大还阁琴谱》弹琴手势图3



《大还阁琴谱》弹琴手势图4



《大还阁琴谱》弹琴手势图5



汪孟舒抄《大音大全集》
左手用指图

造,再现古代琴曲。

另外,在琴谱中还有很多文字说明。许多琴曲都有解题,有的还有分段标题,有的谱中还有旁注或后记。这些文字可以帮助我们了解琴曲产生时代、传谱渊源、乐曲内容等等。

古琴的减字谱经宋元明清一直沿用至今,

已逾千年。它在记录弹奏音位、手法方面非常详尽,但有关节奏节拍的记录很少,由于定弦不同等因素影响,其音高也不容易直接视唱出来。这是由于减字谱的主要功能是“记指”造成的,要完整准确地记录传授乐曲,还需要师徒之间口耳相承的旋律传授。

第三节 古琴音乐的打谱

琴谱的记录特点,致使古琴的据谱演奏也非常特殊。古琴音乐“打谱”的主要使命,是将一首久已失响的琴曲近乎原貌地展示出来,并将其曲谱转译成现代通行的乐谱,以供研究、教学、演奏、创作之用。

打谱是一项费时费日的艰辛工程,故琴人有“大曲三年,小曲三月”的说法。打谱的过程,涉及音乐史学、考古学、版本学、文献学、乐律学、历史学、文学、指法翻译及琴谱考证等各方面的问题,故学术界有“曲调考古”的说法。

打谱的方法,就是由琴家对这些保留在古代琴谱中的琴曲,通过版本的选择与考证,乐曲的背景分析,指法及演奏方法的研究,谱字的认定,将音高、技法、音色、力度的变化、局部的节奏,都在实地弹奏中将其译解出来,然后再揣摩琴曲意境,经千百遍的弹奏,确定腔韵、句段结构,最后定拍并记谱。

由于琴人据谱演奏有相当的灵活性,琴家可以参考不同的谱本加以选择、综合,加以自己的理解创造。尤其当口传心授有中断时,需要凭借琴谱和谱前“题记”,进行揣摩、研究,进行创造性的复原演奏。因此,“打谱”作为古琴音乐传承中极具创新精神的的活动,不断

地在古老的琴曲中注入了新的生命力,充分体现了琴人在处理口传与“依谱寻声”、流派传统与琴人个性、音乐整体与技术细节等关系方面的经验和智慧,也使得传统乐曲不断丰富,不断发展,使古老的琴乐成为一种开放的系统。有的乐曲因此衍生出许多不同的谱本,可以多达十几个,数十个。打谱所承继的儒家传统及道家崇尚自然的精神,将为当代人调整其与自然、社会的关系,重新评价“天人合一”哲学观的深刻性和合理性,带来许多新的启示。

古琴音乐打谱的方法与过程

1. 谱本的选择与研究

由于明清时期古琴曲的传谱较多,同一琴曲、琴歌可有数种至数十种谱本流传,而不同谱本在乐曲风格、演奏指法、学术价值及编纂者水准等方面均有一定差异,因而,选择一个合适的谱本就显得尤其重要。如明初朱权编纂《神奇秘谱》,花了整整12年的时间,是现存最早的古琴谱集,具有很高的史料价值。上卷“太古神品”十六曲,从其减字形式研究分析,参照谱内各曲的解题,可以证明多为唐、宋间遗留下来的原写曲谱。而中、下卷“霞

外神品”，其中不少琴曲源自宋代浙派琴家杨瓚所编《紫霞洞谱》，且谱中不少琴曲在元明之际得到时人的不断加工，因而对于研究宋元时期浙派琴学风格及元明之际古琴的发展，具有一定的价值。又如明人汪芝所辑的《西麓堂琴统》，是现存明代各种谱集中，收曲最多的一部传统曲谱，其中大部分是“极为罕见的远年遗响”，如《神人畅》《广陵散》《间弦明君》《风云游》等。选择这些古曲进行打谱，对于研究汉魏六朝以来琴曲创作的艺术规律，或者作为鉴定琴曲创作时代的依据，均具有相当重要的意义。

除了同一琴曲可有不同的谱本，同一琴谱也有不同的刻本与刊本。如《碣石调·幽兰》有原日本神光院收藏的“神光院本”和1884年“古逸丛书”中收入“古逸本”。后者作为前者的摹刻本，显然有诸多误刻失实之处。又如现存清代琴谱中流传最广的一部琴谱《五知斋琴谱》。该谱历来屡经翻刻，故版本甚多。其中，以清康熙原刻精印本为最佳。其他版本如乾隆时翻刻本及民国时期的石印本等，则稍差。由于已版《琴曲集成》，对所收琴谱的版本，已进行了筛选鉴别，打谱者可以此为据。

另外，琴谱在刊印流传的过程中，难免会存在着版误、谱误、笔误等，需打谱者参照其他谱本进行校勘注释、仔细研究。

2. 琴曲内容与背景的分析

不同的琴曲，产生于不同的文化背景与历史时期，表现不同的思想内涵。因此，在打谱之前，打谱者需全面地阅读、研究相关资料，对曲作者的生平经历、创作动机与琴曲本身的人文背景、精神内涵、气质神韵等，需要进行较深入的分析、理解、体会。琴谱中的解题、后记、标题、歌词等是提供琴曲内容和背景的重

要资料来源。通过分析这些资料，打谱者可对琴曲有一初步完整的印象。因为这些文字说明一般来说均提供琴曲的产生时代、传谱渊源，艺术意境、音乐形象等等。如琴曲《遁世操》，载于《神奇秘谱》《西麓堂琴统》等多种琴谱之中，据《神奇秘谱》解题称：“琴曲之高洁者，止此曲为最高古。”^⑩《琴苑心传全编》亦称：“神骨峭异，迥不寻常，真太古之音。”^⑪从上述解题可知，乐曲表现了古人隐逸山泽、飘然出尘的闲雅情致，其音乐风格高古从容，恬淡深远，不可能繁音促节。因此，这些文字的说明和补充，有助于打谱者对琴曲的风格、指法、节奏、速度及音乐形象与意境等因素予以印证，并作恰当的处理。当然，对于这些文字，打谱者也应持客观的态度，对其中某些不实之处，应注意鉴别。

古琴，作为中国古代文人修身养性、抒情写意的工具，在历代的诗集、文集、正史、笔记及琴论琴书之中，留下了蔚为可观的琴诗、琴词、琴文、琴论及记载、杂录等，这是打谱者对琴曲进行文化背景与内容考察的另一资料来源。打谱者可以从这些史料中去寻求验证，以便对乐曲进行更全面、深刻的分析与理解。

3. 译谱与指法的研究

作为一项严肃的学术活动，古琴音乐的打谱，首先是一个译谱的过程。

古琴谱是以记录演奏指法为基本特征的手法谱。演奏指法的分析与研究，也就成为译谱过程中的重要环节。

我们已经了解了古琴记谱法的历史变革。琴曲中仅《碣石调·幽兰》一曲是用文字谱记写。自中唐曹柔将文字谱转化为减字谱以后，到北宋末期减字谱已大致定型了，宋代姜夔的琴歌《古怨》，虽然旋律和调性均有可议之处，但

它是一个说明当时记谱法的重要文献。

明清时期古琴的指法符号已渐趋统一，不难翻译。但减字谱也有一个不断发展、完善的过程，这从有关琴曲指法的著作中可以看出。现存这类著作有：见于《琴书大全》的有陈康士和陈拙的两种；见于明代《太古遗音》的有刘籍的《琴议》；还有日本人物部茂卿所写的《乌丝栏指法卷子》。这些著作对古代琴曲指法符号作了详细说明。然而，其中有些说明彼此间有出入，甚至同一符号在一家著作中亦并存有两种解释。这种不完善的减字谱在明代初年的《神奇秘谱》上卷中保留最多。但类似这样的古指法，是很有价值的，它不仅为谱式演变过程提供了实例，更重要的是可以帮助我们找出同一曲目在各个历史时期的演变规律，故而在打谱时尤须注意！

由于古琴谱集大多据木刻版本或手写稿本影印而成，衍、脱、讹、误在所难免，故打谱时，就要十分注意。遇有疑难指法，应仔细分析，以免产生误解。并且各个时代、流派的指法谱字会有一些不同的解释与弹法，打谱时，也应从相同或相近的时代、流派的指法谱字中去追寻原释，也许会更恰当一些。比如，关于虞山琴派风格、传谱的琴曲，可参阅徐上瀛的《万峰阁指法阅笺》。如果选择《五知斋琴谱》中的琴曲进行打谱，有关指法可参阅该谱中的指法注释、字母源流部分。

4. 节奏、韵律的处理

传统古琴谱一般没有明确的节奏标记，这也是打谱者遇到的一个关键问题。

其实，“古琴曲发展到明代末年，已有要求在指法之外另外记出拍板的倾向”^⑩。明末南海琴家陈子升所作的琴曲《水东游》，已经开始在谱内用了些当时词曲记拍子的符号。另一位琴家

尹尔韬在明万历年间即有琴名，到明亡之际，他是崇祯帝朱由检的内翰。在他所编的琴谱《徽言秘旨》中，“除句读之外，有些乐句加了‘瓜子点’，这又是一种要在谱中记出拍板的发展倾向”^⑪。但到清代，古琴在创作和记谱方面大兴复古保守之风，甚至尹尔韬的学生孙诜在三十年后给他订谱时，竟把一部分记拍的“黑瓜子点”也割弃了！

至清末道光元年（1821），浙江会稽琴人王仲舒编《指法汇参确解》，其中所收琴曲11首都是点了拍的，并有《平沙落雁》和《潇湘水云》两个工尺谱的实例。对此，查阜西曾评价他的这种“直指读谱法”，“是对琴谱这种特殊形式，另倡简易读法，开了清末民初杨时百等唱弦法的先河”^⑫。道光二十五年（1845），一个“年登大耄”的老人，在海陵写下了一本琴谱稿本，这就是《张鞠田琴谱》。撰者强调自己按“时曲”推广工尺拍眼，为古琴谋取“准则”。某些琴曲来源于昆曲，均按昆曲谱形式注明工尺的拍眼，所有传统琴曲，也均注工尺，但多不点拍眼。继他之后，祝桐君、张鹤、杨宗稷等人，也陆续采用了工尺谱点拍。不过，直到百年之后，仍有许多琴家对此抱有强烈的反感。

由于古代琴谱的没有点板，造成今日打谱的需要。不过琴谱中所记录的演奏动作，在实际进行中往往形成有规律的时间间隔，产生一定的节奏逻辑，体现出某种具有必然性的律动来。实际上，这等于间接地、局部地贮存了原曲的节奏信息。但琴谱中所间接贮存的节奏信息毕竟是局部的，尚有许多地方需要打谱者自行揣摩。对此，打谱者可根据自己积累的传统曲目中的节奏节拍范例，和个人丰富的音乐语汇，通过反复弹奏、体会、分析，为打谱琴曲定出节奏节拍

的框架。相近的师承、风格或较一致的对乐曲的理解,对琴曲的节奏与韵律的处理,往往会大同小异。而另一方面,由于不同的打谱者的个性、气质、风格、修养等主观因素的介入,使同一谱本产生多种不同的风貌。

如琴曲《酒狂》,姚丙炎用三拍子打谱。但这是否合适?那个时代的音乐是否会是这个样子?许多人有疑问。黄翔鹏认为,“这里的三拍子不是欧洲圆舞曲的那种三拍子,而是把第二拍加强,用轻重颠倒的节拍来表现酒后感觉,还是可以的”^⑥。而龚一是把《酒狂》全部处理成散板。又如,20世纪60年代老一辈琴家管平湖、姚丙炎、徐立荪、吴振平共同对古逸本《碣石调·幽兰》进行了打谱,其节奏处理与演奏风格亦是各不相同。

5. 弹奏与定谱

译解古谱,在对不同琴曲的音乐风格、特点及其传承流变有了相当程度的认识以后,归根到底还是一个纯粹的技术性问题。即将古谱中所贮存的音乐信息全部释放出来。但打谱的最终目的,是要恢复古曲的原貌,更要传达琴曲作品中丰富而深邃的精神内涵,这就不仅仅是一个技术性问题了!因此,打谱者在完成上述几个阶段的工作后,就必须进行长期不断的弹奏练习,体会曲意,感受乐曲的气韵意境,不断订正节奏节拍,最终完成音乐形象的塑造。正如清代《与古斋琴谱》在对打谱作最后记述时所说:

……按照鼓之,依永歌之,因是而得其抑扬长短之音韵,并得呼吸气息之自然,而无不中节,时习熟歌,趣味生焉。迨乎精通奥秘,从欲适宜,匪独心手相应,境至弦指相忘,声微相化,缥缥缈缈,不啻登仙然也!^⑦

最后,打谱者将已定型的打谱琴曲,记成一

首较完整的曲谱。

值得一提的是,在译解古谱的过程中,也许技术性的成分更多一些。但古琴作为一种文人音乐,具有深邃、丰厚的精神文化意蕴,古琴音乐与中国文人同呼吸、共命运,同生存、共发展,结下了难解之缘。古琴音乐与中国古代哲学、文学、历史、艺术、文人风尚等,均有密不可分的关系。因此,打谱者对琴曲的人文背景和历史渊源,有更详细和深入追溯的必要,并应结合当时的社会形态、审美风格和艺术发展等因素去理解琴曲,从而使千百年前古人的音乐能在人文内涵上得到最准确、最深刻的还原!

古琴音乐打谱的学术意义

古琴音乐保存了很多古代的遗声。琴曲的打谱不仅将向人们展示出琳琅满目、丰富多彩的古代琴乐作品,为继承发展传统音乐提供了生动的实例。并且对于更深入地研究中国古代音乐史以及古代调性、调式、音阶、律制的生成、变化与发展,有着十分重要的意义。

早在唐代,就有“唯弹琴家犹传楚汉旧声”的说法。黄翔鹏亦曾指出:“古琴音乐对中国音乐史来说,类似钢琴文献对于欧洲音乐史的意义。因为它在历史上实际上曾吸收、保存汉魏清商乐、南北朝隋唐俗乐大曲和唐宋以来诗、词乐的某些精华。”^⑧近几十年来,对《广陵散》《离骚》《大胡笳》《古怨》等众多琴曲的打谱,印证、修正或补充了音乐史学研究中的许多论题。

比如,汉代的相和歌是中国古代音乐史中值得重视的一种音乐形式,但隋唐以来,这些被视为“华夏正声”的“中朝旧曲”,相继湮没无闻。但是,它们的一些曲调,却继续流传在琴曲之中。唐显庆二年(657),太常丞吕才曾“依琴

中旧曲”，填以《白雪》歌辞而“著于乐府”^⑩，就是这种情况的一例。

现存《神奇秘谱》中的琴曲的《广陵散》，虽屡经后人加工，与汉魏原曲已有一定距离。但是，仔细分析起来，可以发现它还是保留着汉代《广陵散》的某些特点。如《广陵散》，分“大序——正声——乱声（契声）”三大部分，基本上与汉代相和大曲“艳——曲——乱（契、趋）”的结构相符合。又如《神奇秘谱》中的《小胡笳》，分为“前叙——正声——后叙”，这三部分与相和大曲的曲式结构也是一致的。

又如，南北朝时的西曲《乌夜啼》早已散佚。但从现有琴曲《乌夜啼》（姚丙炎打谱）来看，似乎还保留着西曲的某些特点。又如，《碣石调·幽

兰》，也是很有历史价值的音乐文物。不仅它的谱式，是保存文字谱记写指法、弦位的唯一实例，而且它的曲式，也基本保持了汉魏时期大曲中的“四解”，舞曲中的“四章”的体裁，它的曲调、用音都别具一格，与传统汉族音乐明显不同，很可能是保持有古代西北地区民族的音乐风格。

从已打谱琴曲的音阶形式来看，古代琴曲用到了五声音阶以外的其他多种音阶。如《广陵散》在核心五音之外，兼用变徵、变宫、清羽、清角等属于七声音阶的偏音和^{b3}、^{b2}等装饰性的变音。其音阶形式属于与先秦曾侯乙钟相同的传统古音阶。其中，带变宫的六声羽调式的运用，有着独特的色彩效果。

总之，琴曲打谱，对于研究中国传统音乐与



1985年第三届全国古琴打谱会琴人合影

文化,具有很高的学术价值。不仅如此,古琴作为保存中国音乐的宝库,琴曲的打谱,也将提供珍贵的资料,给人类学家去探讨人与音乐的关系。而即使是现代的前卫作曲家,也开始不断地从古琴音乐中寻找灵感、发掘资料,用以丰富新音乐的内容!

古琴的文字谱和减字谱,是人类流传、保存了最多古代音乐文化的工具。由于减字谱的出现,才使中国的古琴音乐成为人类音乐文化遗产中最丰富、最古老、最珍贵的一部分,从这个意义上来说,打谱——正是体现人类音乐的动态构成和生生不息生命本质的一种传承方式!

注 释:

- ①【明】朱权:《新刊太音大全集》,见《琴曲集成》第一册,北京:中华书局,1981年版第81页。
- ②【汉】刘安:《淮南子》卷十九·修务训,《二十二子》,上海:上海古籍出版社,1986年版第1296页。
- ③【汉】蔡邕:《琴赋》,见费振刚等辑校《全汉赋》,北京:北京大学出版社,1993年版第581页。
- ④【晋】嵇康:《琴赋》,见戴明扬校注《嵇康集校注》卷二,北京:人民文学出版社,1962年版第100页。
- ⑤【宋】朱长文:《琴史》卷四“赵耶利”,据《四库全书·子部》,上海:上海古籍出版社影印本,1991年版第839—45页。
- ⑥⑦【宋】欧阳修、宋祁等:《新唐书》卷五七,志第四七“艺文志一”作“赵耶利”,北京:中华书局,1974年版第1436页。
- ⑧【元】脱脱:《宋史》卷二〇二,志第一五五,北京:中华书局,1974年版第5053页。
- ⑨【明】朱权:《新刊太音大全集》,见《琴曲集成》第一册,北京:中华书局,1981年版第81页。
- ⑩【宋】欧阳修、宋祁等:《新唐书》卷五七,志第四七“艺文志一”,北京:中华书局,1974年版第1433页。
- ⑪【明】朱权:《神奇秘谱·遁世操解題》,见《琴曲集成》第一册,北京:中华书局,1981年版第98页。
- ⑫ 查阜西编纂《存见古琴曲谱辑覽》,北京:人民音乐出版社,1958年版第253页。
- ⑬ 黄旭东、伊鸿书等编《查阜西琴学文萃》,杭州:中国美术学院出版社,1995年版第597页。
- ⑭ 黄旭东、伊鸿书等编《查阜西琴学文萃》,杭州:中国美术学院出版社,1995年版第598页。
- ⑮ 黄旭东、伊鸿书等编《查阜西琴学文萃》,杭州:中国美术学院出版社,1995年版第656页。
- ⑯ 黄翔鹏:《乐问》,北京:中央音乐学院出版社,2000年版第195页。
- ⑰【清】祝凤喈:《按谱鼓曲奥义》,《与古斋琴谱》卷三,清刊本。
- ⑱ 黄翔鹏:《论中国古代音乐的传承关系》,见《传统是一条河流》,北京:人民音乐出版社,1990年版第127页。
- ⑲【后晋】沈昫等:《旧唐书》卷七九,列传第二九“吕才传”,北京:中华书局,1974年。

第一节 古琴的结构

古琴属于弹弦类乐器，由面板和底板胶合而成共鸣箱。以下从琴面、琴底、琴腹等几部分介绍古琴的结构（以仲尼式为例）。

琴面

古琴琴体狭长，古人予以各部和人相仿的名称，分别称之为琴首、琴额、琴项、琴肩、琴身、琴腰等，各部位名称如图所示：

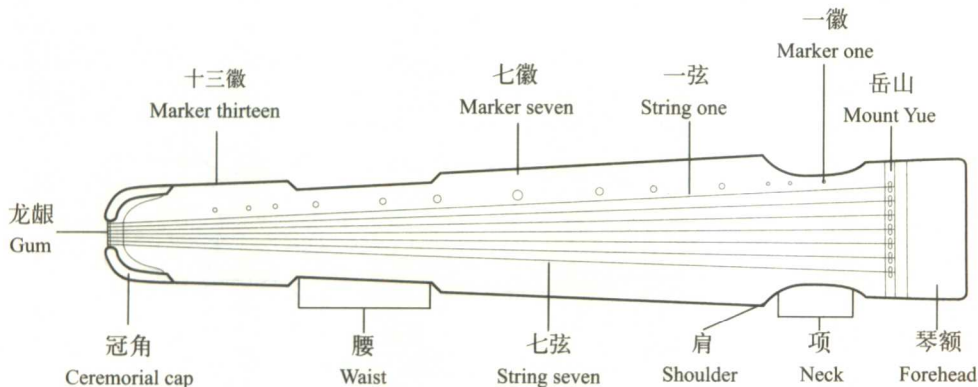
从琴面上，我们能看到，在琴额的下端有一条镶嵌着的木板，称“承露”；上有七个小孔，为弦眼；边上有一条约高出琴面的坚木，为“岳山”，用以架高琴弦；岳山下方，琴身两侧逐渐向内凹进，称作“颈”或“项”，颈的上方称“起

项”。自腰以下，即为琴尾。

琴尾顶端中央镶嵌有一条横木，刻有架弦的浅槽，称“龙龈”，琴弦通过“龙龈”，分系于琴底的雁足；“龙龈”两侧，镶嵌有略微隆起的一片硬木为饰，称“冠角”（又称“焦尾”）。

在琴面外侧，紧傍一弦，镶嵌有十三个圆形标志，称作“徽”。琴徽用黄金、白玉或螺钿磨制而成，用以标记古琴上的音位。其大小略有不同，一般七徽居中较大，两边各徽依次减小。

琴弦的安设，以弹奏时琴的位置而言，最粗（发音最低）的一根靠外，为一弦，顺次向内，离演奏者最近的为第七弦（散弦最高音）。

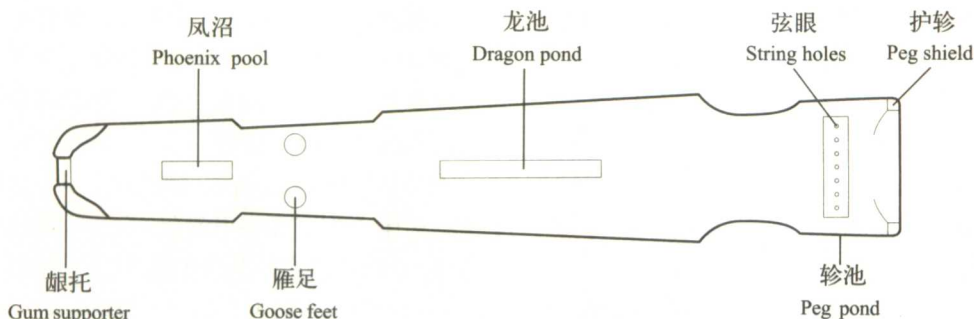


琴面示意图

琴底

在琴底主要有琴轸、雁足和出音孔。琴轸用以调弦，雁足系支撑琴体和缚弦之用。因须承受重力，故一般都用红木、紫檀或白玉制成。出音孔有两个，在琴底上方的称“龙池”；琴底下方较小的为“凤沼”。

另外，在琴头顶端两侧各有一个弯角，称“护轸”，用以保护轸子免受外力碰击；在琴底安放琴轸的浅平凹槽，为“轸池”；与琴面“额”相对，在琴背这部分称作“喙”；在琴尾顶端中央镶嵌有一块硬木，称“龈托”。如下图所示：

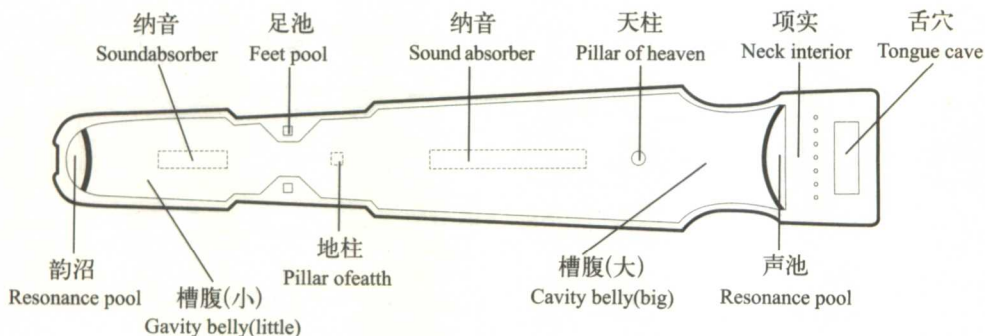


琴底示意图

琴腹

所谓琴腹，即指琴身内部槽腹的构造。

古琴是由琴面、琴底胶合而成。如果将古琴的面板覆转过来，即如图所示：在琴首一端有“舌

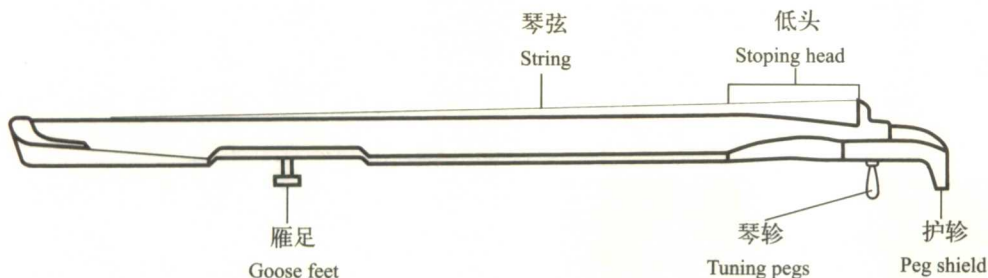


琴腹示意图

穴”和“声池”，为挖空处，如新月或椭圆形；自起空下至琴尾，依琴身形状中心刨剝成空，留边宽约四五分；由起空至腰部中间，称大槽腹，腰部中间以下，称作小槽腹；在大槽腹中，上下各立有一个音柱，称为“天柱”、“地柱”；在槽腹中，正对出音孔处，通常留有与出音孔形状相同的隆起部分，称“纳音”；琴尾顶端，通常开有半月形深槽，称作“韵沼”，用以增加琴体共鸣。

琴 侧

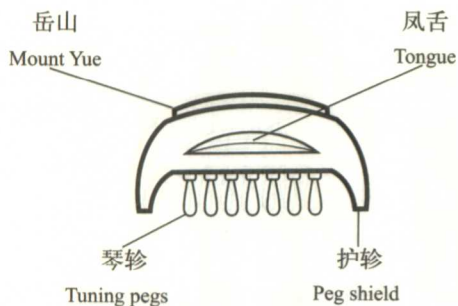
以下为琴身之侧面图：



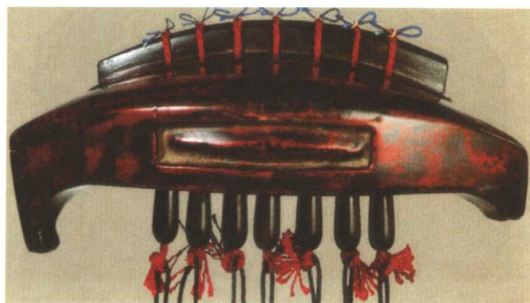
琴身之侧面示意图

琴首与琴尾

所谓琴首，指琴身较宽一端连接琴面与琴底的纵侧面。从图中可见，琴首中间浅雕有一个眼状的装饰，称作“凤舌”，“凤舌”的内面，即为“舌穴”。前述“护轸”的形状，从图中可以清楚看到。



琴首示意图



琴首图



琴尾示意图



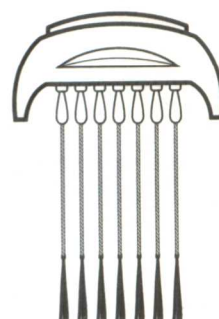
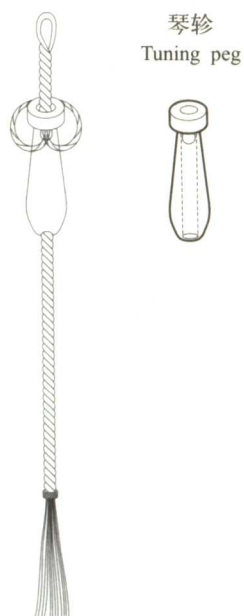
琴尾图



琴尾图



雁足示意图



琴轸示意图



第二节 古琴的式样

古琴造型优美，历来为制琴家所重视。早在明初袁均哲所编《太音大全集》（1413年前）中，收历代琴式38种，至明末《文会堂琴谱》《古音正宗》等，已增至44种，清初之《五知斋琴谱》则达50余种，此外还有不少历代琴谱中

所没有收录的琴式。在现在所见的古琴中，最常见的古琴式样有伏羲、神农、仲尼、联珠、蕉叶、落霞等，其中以仲尼式为最常见。现将古代主要琴式的现存古琴实物举例如下：



伏羲式，唐“九霄环佩”琴，
中国历史博物馆藏



伏羲式，唐“春雷”琴，
旅顺博物馆藏



神农式，“一池波”琴，查阜西
旧藏



神农式，“玉壶冰”琴，天津市
艺术博物馆藏



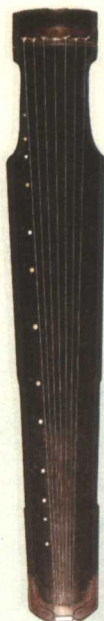
师旷式，唐“宝囊”琴，山东
省博物馆藏^①



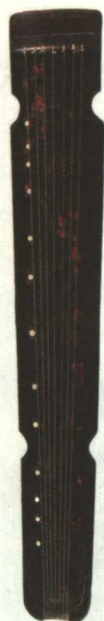
仲尼式，明“寒泉漱石”琴，湖
南省博物馆藏



古
琴



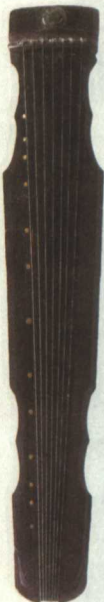
仲尼式，明“玉箫”琴，中国艺术研究院藏



伶官式，宋“混沌材”琴，中国历史博物馆藏



凤唳式，明琴，王世襄旧藏



凤势式^②，“铁客”琴，俞伯荪藏



连珠式，“鹤舞龙翔”琴



变体连珠式，“凤凰来鸣”琴，中国艺术研究院藏

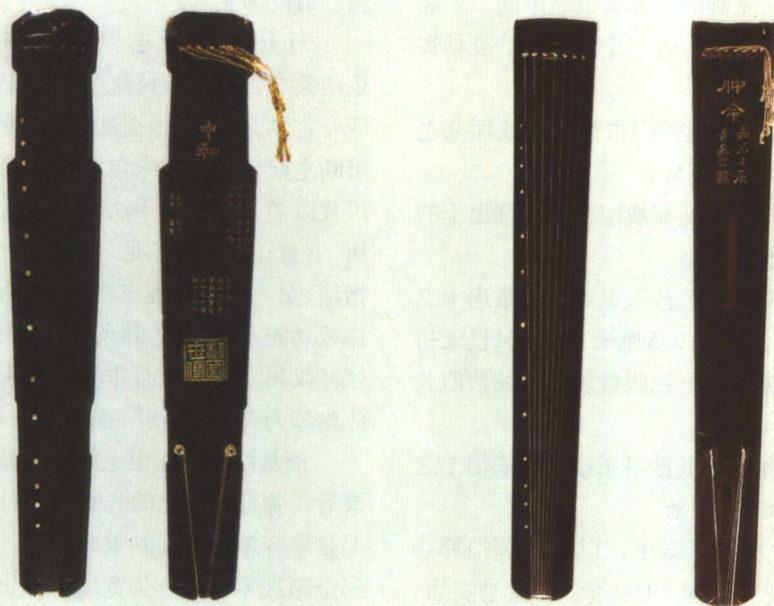




霹雳式，“万壑松风”琴，唐
健垣藏

落霞式，“壑雷”琴，苏木藏

蕉叶式，明琴，中国艺术研究院藏



潞王式^④，明“中和”琴，辽宁
省博物馆藏

正合式，明“仲令”琴

第三节 历代琴制概述

汉代以前之琴貌

琴始于何时？尽管文献中有说“伏羲制琴”、“神农制琴”等传说，但至今难以作出令人信服的回答。就已知资料而言，至少在西周时期古琴就已存在，到春秋战国时期，古琴已在当时的士族阶层广为盛行，孔子、伯牙、邹忌等都是当时的士兼琴家。

既然在先秦时期已有古琴，其琴的形制又是如何？是否和今天的琴完全一样呢？

从目前的考古发现来看，先秦至西汉初的“古琴”实物，数量很少，它们都出土在原楚国范围内的湘、鄂两省。这些“琴”形制基本相同，但与今天所见到的古琴有很大不同，一般将其称为“类琴实物”。近二十年出土的类琴实物主要有四种：

一、1993年湖北荆门市郭店村战国墓之七弦琴，全长82.1厘米。

二、1978年湖北随州战国曾侯乙墓出土的十弦琴，全长67厘米。

三、1980年湖南长沙五里牌战国墓出土之九弦琴（暂名），全长79.5厘米，发现时已无岳山、弦、轸，据龙龈上弦眼推测，其弦数似为九弦或更少。

四、1973年湖南长沙马王堆西汉墓出土之七弦琴，全长82.4厘米。

以上四件出土乐器中，以湖北荆门市郭店战国“琴”为现存中国“七弦琴”的最早实物，其大小构造与先前出土的马王堆七弦琴相似。但以上四件出土“琴”，与唐以后传世的七弦

琴相比较，却有很大的不同。其相异之处如下：

一、出土四琴尺寸较短。最长的马王堆出土之汉“琴”，也仅82.4厘米，为现在通行之琴的三分之二长。

二、琴面上没有音位标志“琴徽”。

三、琴面非完全平直，除局部的按音和右手之空弦音外，左手之走手音，显然难以按弹。

四、琴轸藏于琴腹内，打开底板才能调音。

五、只有一雁足，所有的弦均系于此一足上。亦无今琴的龙池、凤沼。

六、其底板短于面板，且能活动。琴身的前半段挖有T形槽腹，与活动之底板合为共鸣箱。后段为实木。

对于这些出土之“琴”，目前考古学家、音乐学家和古琴家争议颇多。一些学者认为它是现今古琴之前身。根据这些出土的“琴”之实物，可断定汉代古琴尚未定型，并且从琴器上可知汉代以前古琴演奏手法比较简单，此时琴的音质、音量还有很多不足，也不适于快速而复杂的指法。另一些学者观点相异，认为这些出土之琴器乐功能不足，与古籍所载古琴不符，与当今七弦琴仅属同宗异族而非前后关系。因此，只能称此类琴为“类琴乐器”，而非现今七弦琴之前身。

而从四川绵阳出土的东汉弹琴俑所持之琴来看，弥补了出土的先秦两汉时期古琴与今天七弦琴音箱形制间的重要缺环，它们均是长条形全箱式琴，又分头宽尾窄的长条形和具有内收弧形琴项的长条形两种。





湖北荆门市郭店村战国墓之七弦琴



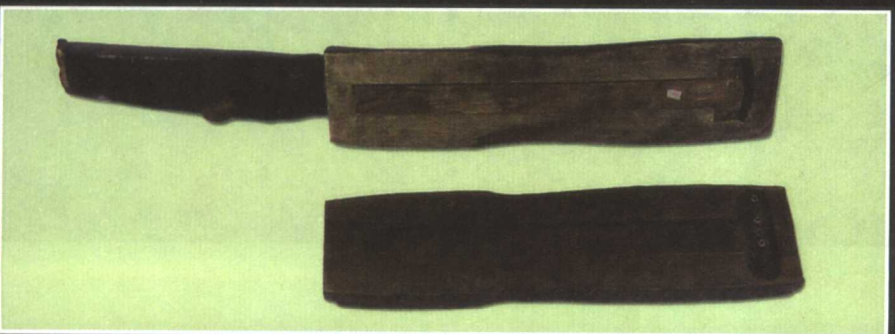
湖北荆门市郭店村战国墓之七弦琴琴腹



湖北随州战国曾侯乙墓出土的十弦琴



湖南长沙马王堆西汉墓出土之七弦琴



湖南长沙马王堆西汉墓出土之七弦琴琴腹

魏晋南北朝

如果说对于汉代以前古琴之形制，目前学术界尚有争议，那么，根据文献记载和相关图像，至魏晋时期，古琴已有琴徽，并与现今通行之古琴在形制上已基本相同。

早在西汉枚乘所写的《七发》一文中，曾提到用龙门之桐制琴，用野蚕之丝制弦，并以“九寡之珥为玦”。从上下文意看，用珥做的玦，本是箭靶的中心，这里相当于徽。但有些学者对此并不认同。^④

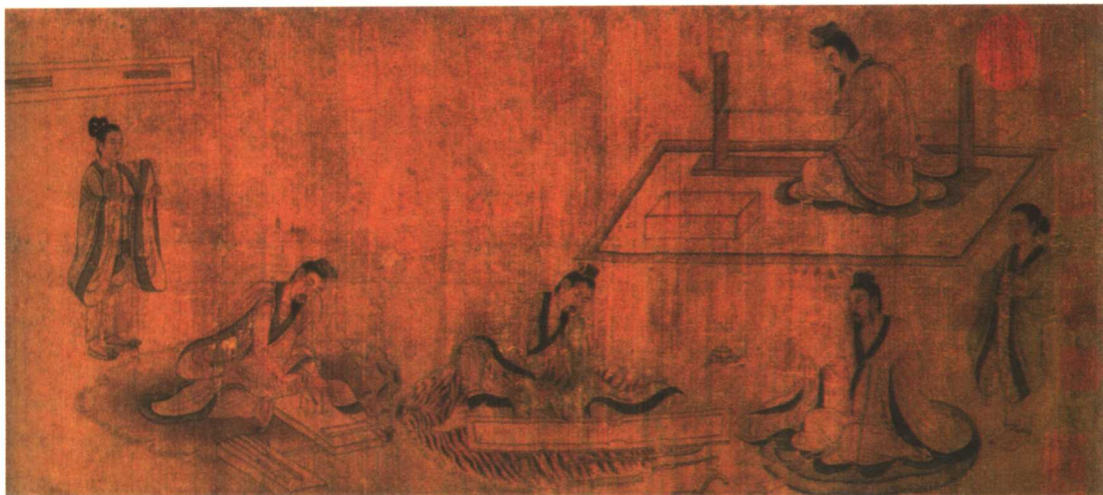
文献中明确提到徽的是嵇康（223—262）《琴赋》中“徽以钟山之玉”，但文中没有提到具体的徽数。有徽之琴的最早图像材料，见于考古发现的南京西善桥南朝齐、梁陵墓画像砖《竹林七贤与荣启期》，图中嵇康和荣启期所弹之琴，琴面外侧均列有十多个明显的琴徽。但是，此画像可能出自六朝工匠之手，故在画面上，出现了琴放颠倒、琴徽画反，且把弹琴的人画成左手弹弦而右手按弦的状态。尽管如此，它提供了传世品中见不到的魏晋六朝时期古琴的两种样式，

给研究和论证魏晋六朝的古琴创造了条件。鉴琴家郑珉中曾指出：“通过四川出土的东汉弹琴俑所弹的琴及这件画像上的古琴图像，就可以看出，在这段时间里古琴的式样虽然有所变化，但在形体结构上直至明清仍是相沿不变的。那么马王堆出土的西汉软侯墓中的琴，虽然也名之为琴，似乎与竹林之像的琴并不是同一之器。因为西汉至六朝相距不过六百余年，而东西汉则时代相连，其间的器物形制不可能出现如此大的差异。比如画像中的耳杯与软侯墓所出的形制基本相同，六朝的只是在翘度和深度上略有变化而已。所以画像上的古琴，不应该是从软侯墓所出的琴发展而来的。因此这件画像，无论是从画史、美术史，还是从乐器史、琴史的角度来看，都是十分重要的。”^⑤

东晋画家顾恺之（约346—407）所绘之《斫琴图》（宋人摹本），描绘的是古代文人制琴的场景。从画面上看，似有两种古琴，它们都是全箱式，虽琴身出现了额、颈、肩等区分，但图中两种古琴造型仍与汉弹琴俑大体一致。这一样式的琴体还见于河南邓县北朝彩绘画像砖墓出土



【晋】顾恺之《斫琴图》左部（宋人摹本）



【晋】顾恺之《斫琴图》右部（宋人摹本）

的《商山四皓图》。陕西三原唐初李寿墓线刻壁画伎乐图中，有抱琴、弹琴图像各一，琴式则与《斫琴图》中琴基本相同。

隋唐五代

传世古琴中，以唐琴最为名贵，如今都是稀世珍品。无论是从文献记载还是传世实物来看，隋唐时期，在古琴的斫制工艺上，的确是无与伦比的。

隋朝为时虽短，但琴乐受到许多王侯显宦的爱好。隋文帝之子杨秀受封蜀王，曾“造琴千面，散在人间”。后来蜀地造琴名匠辈出，或与此有关。

至唐代，许多文人士大夫爱琴，并出现很多著名的斫琴工匠。唐代名臣李勉（字玄卿），是唐代宗、德宗年间的宗室贤相，他的曾祖李元懿为唐高祖李渊第十三子。史载李勉好琴，家中自斫琴数百张，其中绝代之品“响泉”、“韵磬”自宝于家。

唐代最为著名的斫琴家是四川雷氏家族，

他们所制的琴被人们尊称为“雷琴”、“雷公琴”、“雷氏琴”。雷家世代造琴，其中以雷威最为著名。传说他的技艺曾经神人指点，又传说他常在大雪天去深山老林，狂风震树，听树之发声而选良材。苏轼在《杂书琴事》中称赞雷公琴“其岳不容指，而弦不尠，其声出于两池间。其背微隆，若薤叶然。声欲出而溢，徘徊不去，乃有余韵，其精妙如此”。他藏有雷公琴一张，其中有铭文：“开元十年造，雅州灵关村雷记。八日合。”庐山道士崔成老弹之，认为其音色绝伦。^⑥唐贞元（785—804）中，成都雷公所斫之琴，因其音色、造型之完美，故弹之者众。雷家有名的琴匠还有雷俨、雷绍、雷会、雷珏、雷文、雷迅、雷霄等。据唐陈拙《琴书》记载，昔唐明皇近蜀，曾诏雷俨为“翰林斫琴待诏”，雷氏琴为时人所重，由此可见一斑。今故宫博物院所藏唐琴“九霄环佩”、“大圣遗音”、“飞泉”，中国艺术研究院所藏“枯木龙吟”琴等，经专家考证，皆为雷琴。

不过，据苏轼云，唐代雷氏琴起自唐开元至开成年间，后来雷家的子孙“渐志于利，追世



唐“独幽”琴，湖南省博物馆藏

此琴为郑珉中先生所定的传世唐琴之一。琴面梅花断与蛇腹断相间，琴底为牛毛断。桐木斫。池内有“太和丁未”（唐文宗元年，公元827年）四字。湘绮楼记经为唐雷霄斫。此琴明末清初为王船山所用。民国时期为湖南琴家李静（伯仁）珍藏，20世纪50年代归湖南省博物馆收藏。

好而失家法。故以最古者为佳，非贵远而贱近也”^⑦。

其他有名的唐代斫琴名家还有郭谅、沈镣、张越、冯昭等，惜无作品流传至今。

唐代斫琴名师所制之琴，历代好琴之士均视其为稀世之珍，以至在宋代便有不少人伪造，这种作伪之风历经元、明、清而延续至今。如现藏吉林省博物馆的“松风清节”琴，琴腹内有楷书“大唐贞观五年雷击良材，雷霄监制百衲”十

六字。通体蛇腹断间冰裂纹，音质苍古松透，堪称上品。但它“并无唐代雷琴特点，却有着北宋琴新兴的风格”^⑧。综合其形制、刻款及断纹等，鉴琴名家郑珉中认定其为“北宋中期所造的一件唐琴伪品”^⑨。另一件现藏山东省博物馆之“天风海涛”琴，为出土的七弦琴，乃20世纪60年代后期于邹县明鲁荒王朱檀墓所出。琴腹内有墨书“圣宋隆兴甲申□□，大唐雷威亲斫”，初出土时曾定为唐琴，但此琴风格也无雷琴特点，却与故宫所藏南宋琴“玉壶冰”相似。后经郑珉中鉴定，为南宋中期之伪作。^⑩

从流传至今的唐琴来看，在式样上，有伏羲、神农、凤势、连珠、师旷、仲尼等式，其中又以伏羲式为主。较之宋元明琴，唐琴造型浑厚圆润，面板漫圆而肥，且于琴之广项、腰之边楞，作圆处理，其与古人言“唐圆宋扁”之语相合。北宋后期出现扁平之象，但北宋初与仿唐制者皆圆。唐琴的声音特点多见于宋人记述。如《琴苑要录》称“唐贤所重，惟雷、张琴，雷琴重实，声温劲而雅；张琴坚清，声激越而润”。张越、沈镣、郭谅琴均未有传世，而从传世雷琴来看，其音色“重实温尽，声韵雄远，清雄沉细，如击金石”^⑪。

两宋

宋元各代帝王好琴者甚多。宋太宗赵匡义曾“增作九弦琴，五弦阮，别造新谱三十七卷”。宋高宗也好丝桐之音，据叶绍翁《四朝闻见录》载，高宗南巡的时候，吴地有两个僧人曾为其鼓琴，以后随其左右，迎驾起居，以至“上感昔至，挥涕记之”^⑫。回宫后，常召此两僧入宫鼓琴。

宋徽宗好琴，曾“搜罗南北名琴绝品”，专设“万琴堂”珍藏，其中最名贵的是唐雷威所作“春雷”琴。后来金兵攻陷宋都开封，“万琴堂”

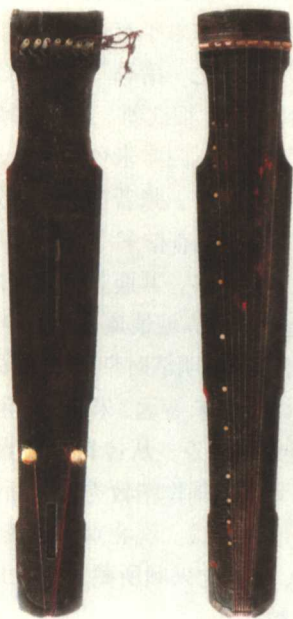
落入金人之手，金章宗尤喜“春雷”琴，不仅列其为“御府第一琴”，与自己形影不离，临终还“挟之以殉”，可谓生死与共。

由于宋代宫廷和朝野士大夫当中爱好弹琴、藏琴的人都很多，故宋时在官府和民间均有大量的斫制，称为“官琴”和“野斫”。据明初曹昭《格古要论》记载：“宋时置官局制琴，其琴俱有定式，长短大小如一，故曰官琴。但有不如式者，俱是野斫。但伪斫者多，宜仔细辨之”^⑬。

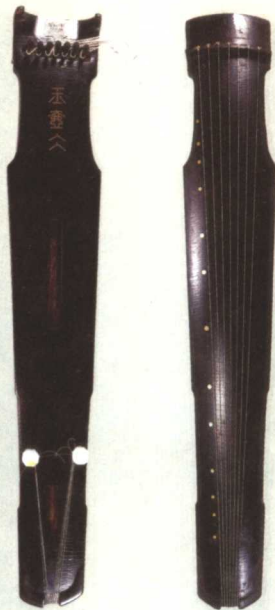
据史料记载，宋代斫琴名家很多。在北宋时有庆历年间的蔡叡、僧智仁、卫中正，崇宁年间的朱仁济、马希亮、马希仁，南宋有绍兴年间的金远，高宗年间的陈亨道。其中金远所斫之琴薄而清，陈亨道所斫之琴厚而古^⑭。如今传世宋琴尚可看见腹款的，有马希仁和金远之作，其余绝大多数已模糊不清，成为无款之宋琴了。传



宋“轻雷”琴，中国艺术研究院藏



宋“松风清节”琴，吉林省博物馆藏

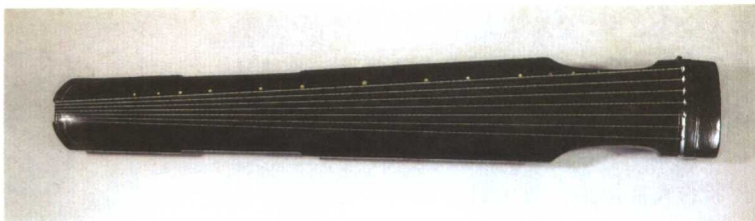


宋“玉壶冰”琴，北京故宫博物院藏

世北宋名琴有“雪夜钟”、“梅梢月”、“清角遗音”、“松石间意”、“龙门风雨”，等等。南宋名琴有“鸣凤”、“玉壶冰”、“万壑松”、“海月清辉”、“轻雷”等。

元

元代历时仅92年，又因蒙古人入主中原，故制琴名家并不多。宫中也未闻有官府造琴的机构。但元代好琴的文人依然很多，著名的如耶律楚材，他收藏的宋徽宗之“春雷”，唐雷珏重修的“玉振”琴，均为旷世珍宝。鲜于伯机是元代著名文人，精于书法、音律，其收藏更丰。史载唐代三慧大师所斫之“秋籁”琴，为鲜于伯机宝爱终世。^⑮大书画家赵孟頫藏有名琴“松



元“夏玉”琴，朱致远制，沈兴顺藏

雪”、“大雅”，皆黄玉轸足，音色极佳。他所藏之“震余琴”，则为鲜于伯机所赠，是用许旌阳手植之桐木制成。^⑯

元代斫琴名家有严古清、朱致远、施牧州等人。严古清出身斫琴世家，他的祖父严椿、岳父梅田官人均为南宋末年有名的制琴家，现北京故宫博物院所藏之“清籁”琴，即为严家之作。此琴为仲尼式，细纹断，金徽，琴体阔大，琴背有“乾隆御赏”四字朱色方印，还有梁诗正、励宗万、汪由敦、张若靄、董邦达等人的题句，池内纳音右侧有楷书“严恭远斫”四字。传世朱致远之作较多，其腹款不一，所署多为“赤城朱致远制”、“赤城慎庵朱致远制”等，然大多不署制作年款。明清时期伪制朱琴的很多，甚至腹款有误刻成朱智远、朱制远、朱致元的，主要为古董商人所为。从传世朱琴真品来看，以仲尼式为多见，制作精致秀气，面板弧度比较圆，发音清亮松透。现北京王世襄所藏“金声玉振”琴，香港沈兴顺所藏之“夏玉”琴，均为朱琴中之精品。

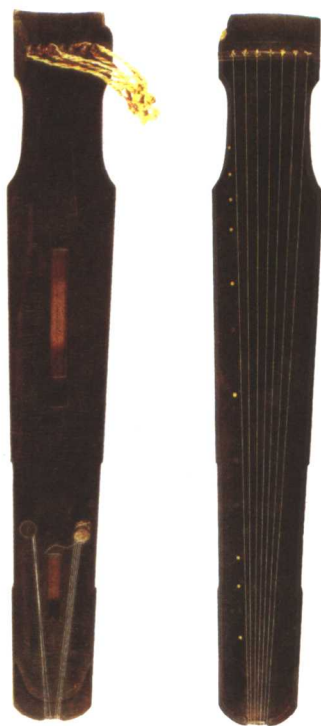


元“清籁”琴，北京故宫博物院藏

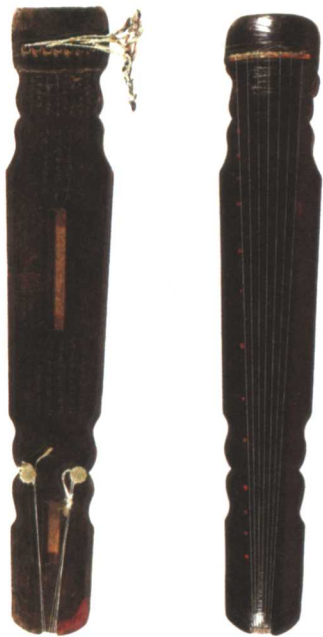
明

明代帝王、士大夫中好琴者依然很多，官宦及民间文人、琴家斫制古琴颇为多见，明代内府甚至集中各地斫琴名师成百上千地造琴，故明琴传世较多。直至民国年间，在一般古玩店中，明琴还是比较常见的。

明代嗜琴成癖的皇帝很多。如明宪宗（成化）能琴名冠一时，传世明琴中有刻有“广运之宝”印鉴的各色成化御制琴。明思宗（崇祯）也喜好鼓琴，能弹三十余首古曲，兴致所至，“鼓琴多至丙夜不辄休”^⑦。崇祯戊寅，内局造琴五百床，由太监张元德主持琴务。明代擅琴的太监很多，著名的如明中叶的戴义、黄献、胡喜谏等。今北京故宫博物院藏有戴义奉弘治御旨监制、由斫琴名家惠祥所斫之仲尼式古琴一张，制作极为精美。

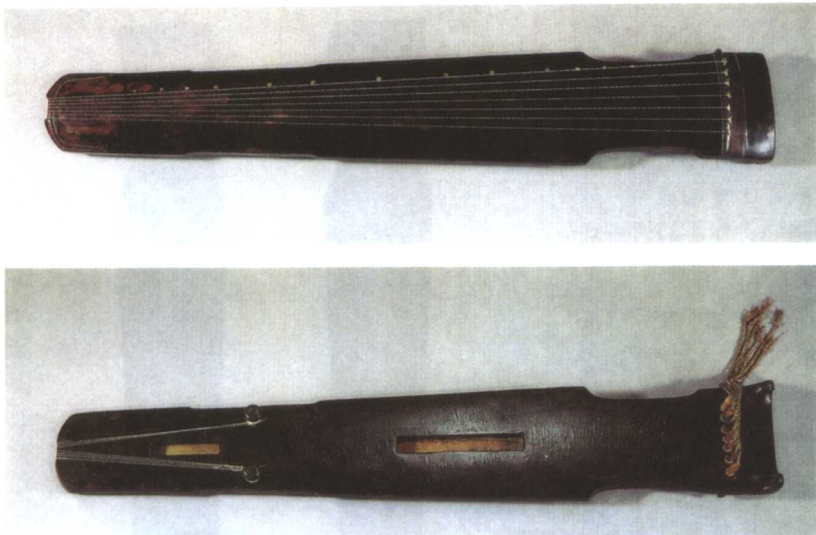


明弘治御制琴，北京故宫博物院藏



明“飞瀑连珠”琴，宁王朱权制，顾梅羹旧藏

明代藩王造琴之多，堪称空前。尤其是宁王、衡王、益王、潞王，皆好琴，所斫古琴流传甚广。四王之中，宁王、衡王所斫之琴存世较少，益王、潞王较多。已故川派琴家顾梅羹所传之“飞瀑连珠”琴，为明代宁王琴。此琴桐面梓底，蛇腹断兼流水断、牛毛断。从琴底铭文可知，此琴为宁王朱权所制，曾由襄平李拙、长沙寿田陆长森收藏，后由川派顾氏家族珍藏至今。此琴音色纯净优美，铿锵悦耳，为传世琴中精品。衡王琴传世甚少，世有自称“衡王琴”或有相关铭刻者，多为伪品。益王自明代嘉靖、隆庆至万历间，数代造琴，量多且精。腹款多署“潢南道人”、“益国潢南道人”等，以仲尼式为多见，音色多属上品。四王之中，以潞王时间最晚，造琴最多。其式样尺寸如一，背皆刻“中和”



明琴，涂嘉彦制，沈兴顺藏

琴名。清王士禛在《池北偶谈》中提到：“故明潞藩敬一主人风尚高雅，尝造琴三千张。予犹见长安市上售其一，有隶书‘中和’二字。”本书前面琴式中列有“潞王式”，即是。

明代知名的制琴名家有高腾、惠祥、祝公望、尹国成、冯朝阳、杨椒山、王涯仙、萧祥生、王舜臣、金永叔、李枝、张冲和、徐嘉彦、刘师桐、宋睿、干氏、萧敬、汪士思、王昆一等，另外，当时不少著名的琴家也都是斫琴能手。江西的涂氏、苏州的张氏、杭州的汪氏，都堪称斫琴世家，他们祖孙由嘉靖至崇祯世代制琴。如江西南昌的涂家，先后有涂明河、涂嘉宾、涂嘉彦等，1937年《今虞琴刊》曾载涂氏所造之仲尼式琴，其音色洪亮，现香港沈兴顺藏有涂嘉彦所斫无名仲尼式琴一张，发流水、蛇腹及牛毛断纹。杭州的汪氏如汪舜臣、汪舜卿，琴形古朴方正，发音清亮。沈兴顺收藏之明末天启年间无名仲尼式琴，即为汪舜卿之作，琴面、底均黑漆，发流水及牛毛断纹。苏州吴门之张氏，先后有张敬修、张睿修、张寄修、张顺修、张敏修、张慎

修等，张岱《陶庵梦忆》称张寄修之斫琴与“子冈之治玉，鲍天成之治犀”等，并称为“吴中绝技”，“俱可上下百年，保无敌手”。传世张氏所斫之琴不少，多为仲尼式，尺寸适中，发音清越松透。如上海博物馆所藏之明崇祯无名仲尼式琴，为张敬修所斫。中国艺术研究院所藏之无名仲尼式琴，为张慎修所制。

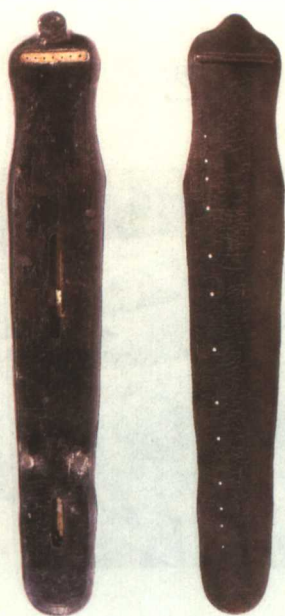
明代斫琴的另一个重要特点，是古琴式样的大量创新。现在传世明琴琴式中，以仿宋之仲尼式为最多，但明琴之仲尼式，与宋琴有些区别。另外，明琴中仿唐之作也不少，一些古玩商人更以明制琴充盛唐之雷、张琴，以牟取暴利。明代新出现的琴式很多，如成化御制的“洛象”、“洞天仙籁”，潞王制的“中和”琴，均为历代古琴图式中所未见。

明代最有名的新造琴式，乃嘉靖、弘治年间的祝公望（海鹤）所制之蕉叶式。祝公望是浙江龙泉人，为当时知名的画家，他所作的蕉叶卷边工雅生动，形态秀逸，音色沉稳透静。明代名士高濂收藏有祝海鹤所制的蕉叶琴一床，他在书中写道：

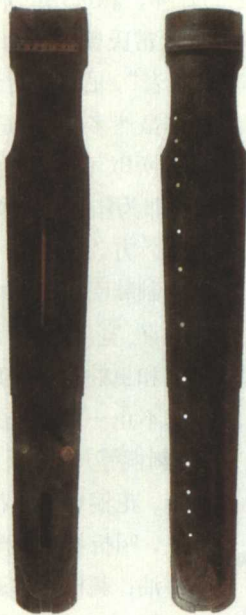
我明高腾、朱致远、惠桐冈、祝公望，诸家造琴，中有精美可操，纤毫无病者，奈何百十之中，始得一二。若祝海鹤之琴，取材、斫法、用漆、审音，无一不善，更是漆色黑莹，远不可及。其取蕉叶为琴之式，制自祝始。余得其一，宝惜不置，终日操弄，

声之清亮，伏手得音，莫可逾美，何异古琴，
且价今重矣。真者近亦难得！^⑮

传世祝氏蕉叶琴，琴体偏轻而音色苍古松透，清亮沉静。著名文物鉴藏家王世襄先生曾收藏唐宋元明古琴九床，皆为琴中精品。其中以“金声”蕉叶式琴，为王世襄夫人袁荃猷女士生前最为珍爱的古琴之一。管平湖弹过此琴后，称“平生所见蕉叶琴，此为第一”。王世襄对此琴评价为：“时代早，形制美，断纹古，音韵佳，堪称四绝。不仅为蕉叶所绝无，他式明琴千百亦难逢一二。”^⑯现湖南省博物馆藏有祝公望所斫之蕉叶琴一床，体宽而扁，黑漆，鹿角灰胎，牛毛断。此琴原为湖南琴家李伯仁所藏，1954年移交省博物馆。



明蕉叶琴，祝公望制，湖南省博物馆藏



明琴，崇祯张慎修制，中国艺术研究院藏

清

清初，古琴的制作风格基本承明末遗风，明代一些造琴世家，仍延其旧制。清中期以后，整体斫琴水准逐步下降，其中虽不乏精巧之作，但斫琴名家很少。清代中期比较有名的斫琴家有唐凯，常将普通的仲尼式琴改制成形制较古、尺寸较宽的琴。传世琴有查阜西的“一池波”、管平湖的“猿啸青萝”、杨新伦的“松篁戛玉”等，均为经唐凯改制后的琴中异品。清末斫琴家中著名的还有福建浦城祝桐君，他著有《与古斋琴谱》，刊行于咸丰年间，其中除了论述古琴音律、指法等问题以外，专门论述了古琴制作及修琴等方面的技术，为斫琴之重要资料。

民国以后，各地琴家对古琴制作兴趣不减，如吴淞阳用明代屋材，制成不少古琴，多为仲尼式，琴体扁平宽大，音色洪亮。山西孙晋尘、山东诸城王心葵也有大量监斫，约在二百床以上，只惜历经战乱与十年浩劫，已所存无几矣！

第四节 传世古琴的制作工艺

古琴制作的历史极为悠久，古人制作的许多古琴，因其造型、音韵俱佳而成为历代文人争相收藏之艺术珍品。那么，传世古琴是怎样制造的？

在历代有关古琴的文献中，均有大量关于古琴制作的论述。按照传统琴书之记载，要制成一张完整的古琴，大致要经过选材、烘干、制作槽腹、髹漆、退光、缀徽、上弦这几个过程。

选材

定之方中，作于楚宫。揆之以日，作于楚室。树之榛栗，椅桐梓漆，爰伐琴瑟。升彼虚矣，以望楚矣。望楚与堂，景山与京……

这是《诗经·鄘风·定之方中》中的诗句，从诗中可知，卫文公徙迁复国的时候，就已用梧



各种琴材

桐、梓木制成琴瑟。可见，琴以桐、梓为材，自古皆然。

古琴音色的好坏，和选用的木材有着密切关系。唐代制琴世家雷氏曾总结为“选材良，用意深，五百年，有正音”，足见其对选材的重视。

桐梓虽然多，可是适于做琴的不多，所以不能认为桐面梓底的琴，即为佳器。必须合于所需的条件，方为上选。

制琴面板用桐木，应选用纹理顺直、宽度均匀、硬度适中，无疤节和虫蛀等缺陷的用以制琴。桐木不止一种，有梧桐、花桐、樱桐、刺桐等几类。梧桐结的子，像簸箕。花桐春季开花，如玉簪而微红，叫折桐花；樱桐的果实可以榨油；刺桐其木遍身长刺，像钉一样，可用作梁柱。四种虽然都叫桐，但可以用来制琴的，只



制作中的古琴

有梧桐。做琴的桐木，不宜太松，古人认为要“以掐不入为奇，其掐得入者，而粗疏柔脆者，多是花桐，今乃用作漆器胎素者，非梧桐也，今人多误用之”^{②0}。因此，梧桐的纹理相对坚韧，花桐则柔软而不坚韧。俚谚曰：“新为桐，旧为铜。盖指言梧桐也。”^{②1}因此制琴必须用梧桐，其他均不适于制琴。《琴书大全·琴制》云：“世上多有不明此理，不辨桐类的，难怪天下良琴难得。”^{②2}

另外，桐木以时间越久越好，年久则木液已尽，音色更为松透。假如在空旷清幽萧散之地，不闻尘凡喧嚣之声，又经风吹日晒，取来制琴，则古人认为可与造化同妙。老梧桐要是紫色透里，全无白色，其纹理也更为细密，则是制琴最佳。相传五代时吴越的忠懿王好琴，他派人以廉访为名，四处物色良材。后来使者来到天台山，宿于寺中，夜晚听到檐外的瀑布声。早晨起来临窗而望，见瀑布下的淙石之间，正对着一屋柱，是经年老木，且向着阳光。使者心想：“若是桐木，则良琴在是矣！”用刀一削，果为梧桐。于是，使者贿赂寺院的僧人，得了木头，花了一年的时间，制成了两张琴，这就是宋代旷世之宝“洗凡”和“清绝”。后来，钱氏将琴献给太宗，两琴遂归御府所有。^{②3}

其次，梓的种类也不一样，有楸梓、黄心梓两种。楸梓锯开，色微紫黑。黄心梓的纹理很细。可以用来做琴底的，一般是楸梓，如果是黄心梓就不适用了。做琴底梓木最好在百年以上，年越久越好。锯开用指甲去掐，坚不可入的才行。



古琴斫制作坊

当然，古人制琴，并不拘泥于古法。史料记载雷威制琴，不必皆桐，每于大风雪天独自往峨眉山，择松杉之优者伐而斫琴，其音色胜过梧桐。也有不少琴家采用陈年古杉木制琴，如庙宇老屋之梁柱，制琴后音色苍古松透。

古人为了获得好的琴材制琴，可谓无法不施。纸甌、水槽、木鱼、鼓腔、败棺、古梁柱、榱桷等，都用来制琴。可是梁柱是重物，压损纹理，败棺少用桐木，纸甌、水槽又担心薄，受湿太多。只有木鱼、鼓腔，晨夕近钟鼓，被金声所入，最是良材。但也不是所有木鱼、鼓腔，均可取作制佳琴，也是有偶然性的。

有好的琴材之后，还要经过处理。古人多以熏曝的办法，即将梓桐先久浸水中，再取出悬挂灶上或用风吹日晒，待其木液尽干。若是几百上千年的古木，则不必用此方法。现代古木难求，斫琴家大多用新木，用机器烘干处理后制琴。

琴材确定之后，要按一定的长度和宽度做成板材。古琴的长度一般在119—125厘米之间，面板厚度一般在5厘米左右，琴底的厚度一般在

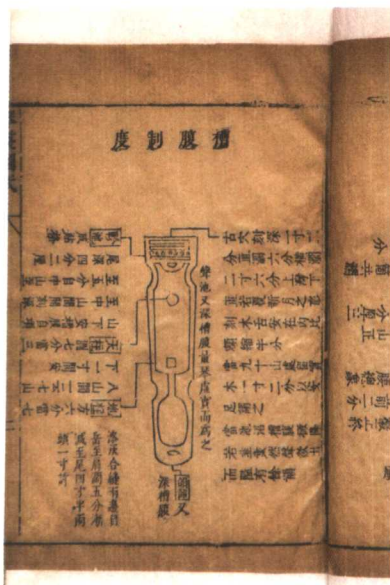
1厘米左右,视板材松透程度和个人喜好适当上下。关键在于要“面底相当,虚实相称,弦木相和”,这样才是理想的选择。

琴面与槽腹的制作

由于琴的内部构造是由上、下底板合成的一个共鸣箱。因此,要制成一张适于演奏、音色不错的琴,处理好琴面的弧度与琴体内部槽腹结构之间的关系就相当重要了。一般说来,琴面的弧度、岳山和龙龈的高度,不仅会影响古琴的音色,同时也会直接影响古琴演奏时的手感。历来有所谓“前一指,后一纸”的说法,即岳山的高度不能高于一指,龙龈的高度只有一纸。因此,制琴时掌握好岳山和龙龈的高度非常重要,若过高演奏时会觉得抗指,过低琴面会出现拍弦的声音。另一个应当引起注意的是,琴面从二徽半(也有从四徽的)开始,向岳山方向应逐渐向下倾斜,这样弹奏时右手不易触及琴面,左手按弦也不费力,俗称为“低头”,古人所谓“岳高而弦低,弦低而不拍面,按若指下无弦,吟振之则有余韵”^②。当然,并不是所有的琴都有“低头”,然而,“低头”的处理,在一张琴的斫制中极为重要,它不仅与弹奏时的手感、是否抗指有

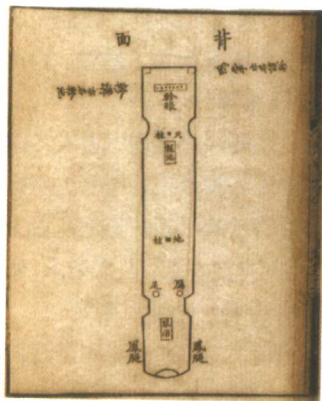
一定的关系,并且和琴的音色好坏也有密切的关联。

古琴内在的槽腹结构是决定一张琴音色好坏的关键,历代的制琴家都十分重视。

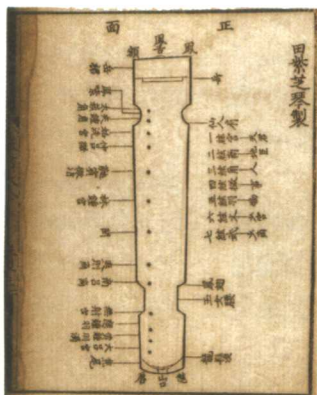


槽腹制度槽腹腔体的大小,并没有一个统一的标准,它和面板、底板的厚薄、长短,所选琴材本身的松紧、质地等均有关系。琴腹过大或过小,都不利于琴的发音。比如琴板本来就不厚,要是琴腹过大,音色就会变得空而无韵。而琴的木材本身比较紧,并且厚,此时假如琴腹过小,必然会导致音色沉闷。宋《碧落子斫琴法》云:“面厚肚窄,其声低而窒塞;面薄肚宽,其声高而虚鸣。”因此,只有根据琴材本身的质地、琴体的大小等采用合理的琴腹结构,才会有好的音色。

为了取得理想的音色,历代制琴家在槽腹结构处理方面,均有不少探索与创造。传世唐琴常于腹内龙池、凤沼位置,以桐木块镶贴其上,成纳音,也有在纳音的正中挖一长条圆沟,此宋人所谓雷琴之特点:“琴底悉洼,微令如仰瓦”,“于龙池凤沼之弦,微令有唇”,“既取其面如瓦相合,而



田紫芝琴制



田紫芝琴製



池沼之唇又关闭不直达,故声有匱而不散”^②。苏轼言其琴曰:“其声出于两池之间。其背微隆,若蕤叶然。声欲出而溢,徘徊不去,乃有余韵,其精妙如此。”^③唐人贴纳音的做法,偶为宋明之际斫琴家采用。不过,大多中间不隆起,亦无圆沟。

琴腹内另一个比较重要的构造,是天地柱的大小、位置及其安放。在槽腹内,有两个连接面底之音柱,其大小多在1.5—2厘米上下,《太古遗音》称天柱为圆,地柱为方,此所谓天圆地方之意。但传世古琴中,天圆地方、天地皆方、天地俱圆均有。天地柱的作用是改善琴腔内的声音的振动规律,若是琴音空虚,则应适当增加天、地柱的大小,要是琴音沉闷,可减小天、地柱的大小,甚至去除天、地柱,如《碧落子斫琴



处理琴面

法》所云:“虚宜添之,实宜修半”。

髹 漆

历代斫琴家在古琴髹漆工艺上,均有不同的创造。古琴的漆胎大多用传统的生漆与鹿角霜合成,也有用八宝灰、瓷粉或瓦灰与生漆合成的。鹿角霜是一种中药成分,磨成粉与生漆拌合以后上于琴体表面,质地坚固,不易磨损,时间越久,琴的音色越透,故历来为人所重,鹿角霜胎在传世古琴中最为多见。八宝灰胎是用金、银、珍珠母、孔雀石等数种珍贵宝石粉掺于鹿角霜中与生漆合成,其质地最坚,弥为珍贵。还有一种胎,称瓦灰胎,其优点是声音比较松透,但时间久了,容易成片剥落,难以修理。

古人制琴,一般要上漆胎数次。第一次漆灰粗而薄,待其干后用粗石略磨。第二次用中灰稍厚,等干以后再磨。第三次则用细的漆灰,平匀候干,用水磨之。第四次补平,再用水磨之。不平之处再填漆,直至琴面平整无刹音方可。

唐人造琴有时会在琴体上先施一层薄薄的漆灰,再加上一层细细的葛麻布底,然后再加一层漆灰。干后,再逐层施灰。两宋时期,仍以鹿



挖槽腹



鹿角霜（原料）



打磨



上漆胎

角灰胎为主，偶于灰胎底下可见葛麻布底，但已不多见。

上好琴胎以后，再髹表漆。表漆可分为紫漆、褐漆、黑漆、朱漆、黄漆等数种。古人一般还要用真桐油经过数次合光、退光。

以上工序完成以后，即可上琴徽、弦、轸等配件。古琴琴器作为历代文人的雅玩，其轸、徽、雁足等配件的制作与用料也颇为考究，琴徽的制作材料最常用的是蚌壳，较贵重的用金、玉等。雁足和琴轸一般要用质地比较坚硬的木料，如红木、紫檀之类，也有用玉、牛角等制成的。至于琴弦，以前都用丝弦，20世纪50年代以来改用钢丝尼龙弦。两者各有优势，钢弦比较坚硬耐用，不易跑弦，音质较响亮。丝弦音色低沉古朴，易跑弦，不耐用，但更具古琴的传统韵味。

一张古琴制成以后，往往要经琴家不断的弹奏，其音色才会愈来愈好。



《琴学入门》安弦图示



雁足与琴轸



雁足与琴轸



杭州老三泰回回堂琴弦与“访帖”（复制品），清末民初

第五节 传世古琴的鉴藏

与博弈投骰、登高远游、泛舟湖上、吹箫抚琴、吟诗作画等娱乐活动相比，在薄书之余，玩抚一下自己收藏多年的历代珍玩，可谓是件清心乐事了！古人追求的是一种平静和谐的生活情趣，而最能充分体现这种情趣的方式之一就是集珍搜奇。因此，中国的文人大都对古物有种嗜好。生活优裕的人耳闻新声、鼻嗅奇香、身着锦绣、心求耽乐，有能力的人往往收蓄法书名画、古琴旧砚，以在声色之外，求一清净乐地。因而品鉴之学，俨然成为古代士夫君子的生活。

琴，自古以来便与文人结下了不解之缘。一张传世的名琴，往往不仅是乐器，也是书法、篆刻俱佳的艺术珍品。故收藏古琴，自古以来成为文人的一件乐事。明代文人屠隆曰：“琴为书室中雅乐，不可一日不对清音。居士谈古，若无古琴，新者亦须壁悬一床，无论能操是否。纵不善操，亦当有琴。”

根据文献的记载，早在先秦两汉时期，就有了名琴的存世。著名的有黄帝的“清角”、楚庄王的“绕梁”、司马相如的“绿绮”、蔡邕的“焦尾”，被称为中国古代之“四大名琴”。至今所能见到的传世最早的古琴，多为唐宋以后的作品。唐以后，造琴名家辈出。他们所斫之琴，堪称音色、造型俱佳，为历代人们争相收藏。

然而，唐宋以来，由于收藏之风的盛行，人们对名琴古物的追求，为牟利而作之伪品、仿品也应运而生，有的几可达到乱真的程度，这种作伪以牟取暴利的风气，自古未绝。最近几年，由于经济的发展，收藏古琴的人日益增多，某些假琴、伪品不绝于市，堪称历年之最，深受其害的

人很多。

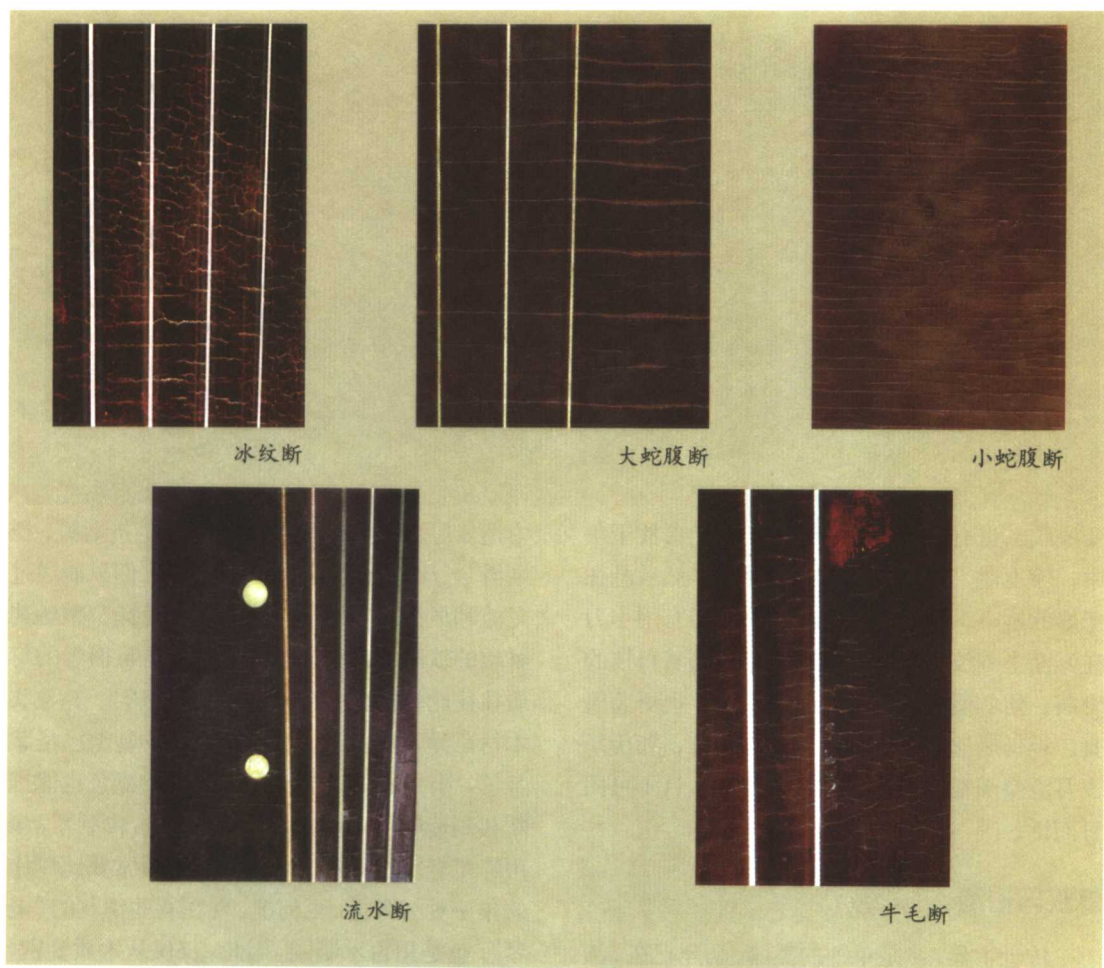
要鉴别一张古琴的优劣真伪，主要从外观、断纹、工艺、音色、铭刻等几个角度去看。

断纹

古琴的断纹，是古琴年代久远的标志，也是众多中国乐器中唯古琴独有的特征。这种特有的现象，是由于琴的木质伸缩、漆灰质地老化的程度不同，经年累月而形成的。北宋以来，琴人对此极为重视。古琴的断纹有多等，有龟背断、梅花断、蛇腹断、牛毛断、流水断、冰纹断等。梅花断比较少见，其纹如梅花头。龟背断，其断如龟背的花纹，极其规律有致。此两种琴纹均不多见。蛇腹纹横截琴面，如蛇腹下的花纹，故名。根据其断纹间相距的大小，又可分为大蛇腹断和小蛇腹断两种。大蛇腹纹间距较宽，或一寸，或二寸，节节相似，小蛇腹断则比较细密。流水断其形如水波，也较细密。还有是牛毛断和细纹断，细纹断类似蛇腹而更为细密，纹形较直，多在琴之两旁；牛毛断则如毛发，纹形弯曲，短而稀疏。

大凡一张传世的老琴，往往有几种形状的断纹相间，如龟背断中杂以牛毛断，偶尔还会有梅花断。或大蛇腹之间杂以小蛇腹、流水断等等，故其琴面极为漂亮，深为琴家和收藏家所珍爱。一些传世的唐琴，其断纹之美妙佳丽，其漆色的温润雅致，宛似出自鬼斧神工。见到它的，无论好之者还是非好之者，没有不爱慕的，皆不忍释手。现珍藏于北京故宫博物院的“大圣遗音”琴为蛇腹断间细牛毛断，“飞





泉”琴为蛇腹断间冰裂断纹。中国艺术研究院珍藏唐“枯木龙吟”琴为小蛇腹间冰纹断，局部杂以牛毛断，十分漂亮。湖南省博物馆藏唐代“独幽”琴则为蛇腹兼牛毛断。山东省博物馆藏唐代“宝裘”琴为小蛇腹断兼流水断。四川省博物馆藏北宋“石涧敲冰”琴，为小蛇腹纹间以龟背纹。

古琴的断纹，作为古琴岁月之见证，其时间愈久，则断纹愈多。一般清中期以后的琴，很少有断纹出现。然而，鉴定古琴的年代，虽以断纹为重，但也并不绝对。因为，断纹的出现，和气

候、髹漆工艺等均有关系。尤其是古琴的漆胎，一般来说，要是漆胎薄，比较容易起断纹。瓦灰胎比较松脆，比鹿角霜胎和八宝灰胎容易起断纹。因此，假如一张传世老琴是用纯鹿角霜胎，又比较厚的话，那么其琴体的断纹就更显珍贵了。反之，要是用比较薄的瓦灰胎，起断纹后往往易成片剥落，很难修理，故不为琴家所重。

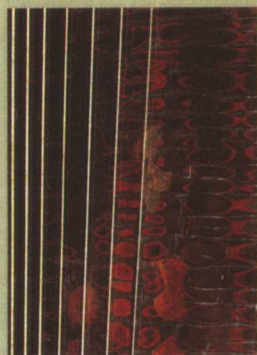
古琴作伪者，常以伪制断纹为要务，但伪制的方法各不相同。古时候有的用信州薄连纸先漆一层，再在上面加上灰纸，断则有纹。有的在冬季用猛火烘琴到非常热的时候，裹以冰雪，激



中国艺术研究院藏唐代
“枯木龙吟”琴断纹



湖南省博物馆藏唐代“独
幽”琴断纹



四川省博物馆藏北宋“石
涧敲冰”琴断纹

变成纹。也有在造琴的时候，把鸡子白放于灰中，涂上漆，作成之后，再用甑蒸，然后悬在干燥的地方，干后即裂，有断纹。还有用小刀在琴面上刻纹后再罩漆。近几年，随着科技的发展，仿制假断纹的手法更为多样，也更为逼真。但伪制的断纹，终有人工之斧痕，和历经岁月沧桑而在琴面形成的自然断纹，自不可同日而语。

外观与形制

传世古琴，多是单纯的黑漆，历年已久，漆光退尽，其色如乌木。因用鹿角焙灰，罩以金漆，故其漆地有露深黄片段，明润娇嫩。偶尔也有用金银、珠玉等八宝灰作胎的，故琴面有大片红黄花绿的，视之极为美观。伪制的琴，即使其各种纹理色彩有近似的，可是漆色犹新，与旧的不同，无法欺人。另外即使断纹可以伪作，但漆的颜色却不可伪充。宋代的漆物，传到今天，它的漆已变得非常的糟朽。故伪制者，其漆色无法掩蔽，仔细一看，便可分辨。

琴材多以桐面梓底，传世古琴亦是如此。但也有面底皆桐、桐面杉底或面底皆杉的。《太

古遗音》说良材“举则轻，击则松，折则脆，抚则滑”，故称之为“四善”。今天人们只能通过龙池和凤沼来观察面板的纹理和色泽，感触其材质的软硬。因其历时弥久，故传世旧琴的材质往往比较松脆，不似新木材之坚实。并且其木材色泽常呈黄色或金黄色，有的甚至已呈紫金色，有经验的古琴家根据木质的颜色也能推断其制造的大致年代。然而，由于古代制琴，多用陈年老木，故琴的木材的年份常常要比制作的年份更为久远。更何况，现在有些仿制的“老琴”，也是用古木制成。因此，仅仅从木质鉴别，似有不足，当结合断纹、音色等其他因素，进行综合分析。

传世古琴式样繁多。有些式样出现较晚，其时代较易确定，如蕉叶式，是明以后才有的。而伏羲式、神农式、师旷式、连珠式、仲尼式等，则唐宋元明清各代都有，但琴体的时代风格却不完全相同，需要鉴琴者仔细分别。著名古琴鉴定家郑珉中根据其自身长年积累的鉴定经验，再结合其他艺术品所具时代风格之启发，用已确定的传世唐、宋各时期宫琴、野斫作为标准器比较的方法进行鉴别。比如，他以

前人已确定的唐代宫琴为标准,经过反复比较,认定目前存世的唐琴有16张在国内,1张在美国。另外,对于宋代各时代的宫琴和野斫,他也采用了类似的方法。

制作工艺

一张传世的老琴,历经岁月沧桑,可能会因保存不妥而破败不堪,但只要琴体还完整,一般可请懂得修理老琴的斫琴家或古琴家修理。在漆质方面,因为瓦灰胎时间久了其漆皮容易成片脱落,较难修理,故最好选择传统的鹿角霜胎,要是八宝灰胎,当然更好。其琴面要求左右弧度平正、自然适度,不能有凹陷或高低不平现象。其琴身端正,漆饰色调雅致,各部分加工精细。另外要注意的是其“低头”做得是否合适,弹奏时有无抗指,高、中、低各部分的音色是否均匀、统一。

传世老琴,因其琴身遍布断纹,故往往会有魃音,这就要请有经验的斫琴家代为修理。将琴面因断纹而导致的不平整处,用鹿角霜填平,再用水磨,但不能伤及断纹,尽量保证断纹之完整。

传世老琴还要注意有否“塌腰”或“驼背”。要是“塌腰”严重,不仅会影响演奏,也比较难修。检查“塌腰”的办法,是平视琴面,看其琴身的中段是否有略低于其他部位。“驼背”虽不多见,但更难修,故尤须注意。

音色

古琴作为一件可以演奏的乐器,其音色的好坏,对于一个琴人来说,是很重要的。按《太古遗音》的说法,一张好琴要具备“九德”,即“奇、古、透、静、润、圆、清、匀、芳”。但事实上,真正“九德”兼备的琴很少,一般具备静、

透、圆、润、清、匀,就算是很好的古琴了。按现在通行的说法,假如一张琴音色纯净、优美、温润,音量宏大,发音均匀,高音清脆,低音浑厚,共鸣和传远效果好,就算是一张音色不错的好琴了。当然,对古琴音色的选择,不同的琴家相对会有不同的好尚。比如有的偏爱松透,有的偏爱苍古,有的偏爱宏亮,有的偏爱低沉浑厚,等等。

由于时代、审美风格以及选材、制作工艺上的区别,传世老琴的音色、音质也是各不相同的。一般来说,唐琴或北宋琴多洪松透润,南宋琴或明琴多清静甜美,元代朱致远所斫之琴多清静刚劲。过去有经验的琴家,只要敲敲其面底板,稍稍试一下音,即可知其音色的大致情况。但由于古琴的音色发音会受到很多因素的影响,如面底间的胶合情况、足池及琴腹内的音柱安置,甚至琴弦的质量、试弹的环境、气候等,均会影响音色,故一般情况下,对古琴音色的分析,应反复比较,在不同的环境下试弹,才能得出结论。

现在不少仿古的新琴在音色上也相当不错。但传世老琴毕竟历经岁月沧桑,其琴音火气脱尽,故新琴音色虽好,但难免会有新斫之火气和躁气。老琴之内敛温润,新制古琴很难仿得出来。因此,在鉴别琴的新旧时,聆听音色上的这一区别,是很重要的。

腹款

琴的腹款,是鉴定古琴真伪与断代的一个重要方面,但由于腹款作伪甚多,故要仔细分析,不能轻信腹款。

琴的腹款一般有书款与刻款两种,在龙池内纳音的左右两侧或四周,也有刻在纳音中央的。腹款大都写明制作年代和制作者,因而是鉴



琴腹内书款

定古琴时代的一个重要依据。但由于腹款伪作的很多，因此只能作为参考。一般来说，要是古琴琴体两侧没有破腹的痕迹，其腹款年代大都是原款。但也有因其琴体两侧重修了较厚的髹漆，看不出破腹的痕迹。另外，即使是原款，其腹款也未必可信。很多后世制作的琴喜欢写上一个比制作年代更早的时间，如明琴的腹款可能是宋，宋的腹款可能是唐。并且不少制作者和古董商人为牟取暴利，常常伪制前朝或当朝某个斫琴名家的年款和姓名。在后世宋、元、明、清各时代，仿制唐代雷、张的琴层出不穷，而真正的唐代雷、张琴十分罕见。明人仿制当朝斫琴名家如张敬修、潢南道人的琴也很多见。故对于琴的腹款，要格外慎重。

宋朝名臣岳飞的后人岳珂的《程史》中，就记述了这样的一个故事：南宋嘉定年间，岳珂赴友人李奉宁家宴，内有一人带来一张古琴，名“冰清”，其“断纹鳞皴，制作奇崛，识与不识，皆谓数百年物”，琴腹中还有“晋陵子题铭”及“大历三年三月三日上底，蜀郡雷氏斫”、“贞元十一年七月八日再修，士雄记”的款识。这张琴的铭文款识与北宋王辟之《渑水燕谈录》中著录的“冰清”琴完全相同，乃唐代雷斫，后为钱塘沈振所藏。因而当时的座上客都“为之诧叹，以为至宝”。但岳珂发现了腹款中“贞元”的“贞”字缺最后一点，这是宋人避宋仁宗赵祯名讳的明显证据，于是他肯定了这张雷琴是作伪无疑。^⑦由此可见，伪造雷琴的手法，在宋代就已经很高明了。

又如，郑珉中先生曾说过这样一件旧事：查阜西旧藏的雷威款“幽涧泉”琴，原为大兴冯恕所藏，其子冯大生曾学琴于黄勉之，雷公琴“幽涧泉”为当时琴家所称道。琴为仲尼式，琴面弧度较圆，有“雷威制”三字腹款，通身发流水断间梅花断，漆下有葛布底，



琴腹内刻款



琴腹内刻款

发音雄宏松润。然查先生返京后因琴两侧胶合处开裂，惧其损坏，因付蕉叶山房张莲舫为之修合，修毕原音俱逝，成为一张按音不入木的哑琴。数年后赠与溥雪斋，遂重新为之剖修，得见腹内项间有墨书四行腹款：“崇祯甲戌夏日，绣谷刘师桐，仿唐雷威制于琴川松弦馆。”这张长期被视为雷公琴的“幽涧泉”，原来是明末制品。可

见，仅凭形制、款识、木质、断纹、音色来鉴定传世古琴，可能出现完全不准确的情况。^③

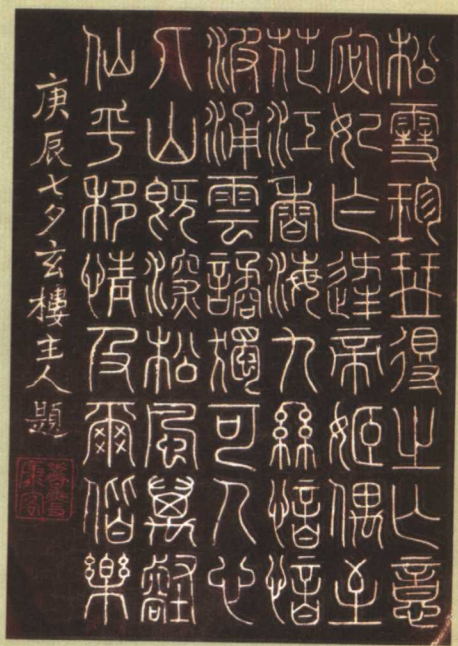
另外由于年代的久远，有时腹款的墨色淡化，或为灰尘所蔽，如果不仔细辨认，容易忽视，以为无款。这种时候可用半干半湿的毛笔，轻扫纳音的两侧，其字迹便会显现出来。

铭文与篆刻

古琴作为一种古代文人的雅玩，不少古琴有着典雅诗意的名字，如“九霄环佩”、“大圣遗音”、“飞瀑连珠”、“彩凤孤鸣”、“玉玲珑”、“春雷”、“冰清”等等。而一张传世老琴，历经数百甚至上千年的传延，在其琴底大都会有收藏者的题诗、题字、印章、篆刻，记述着一张琴的传承与来历，其中不乏古代名士的手迹印章，有的书法、篆刻极为精美，为传世古琴增添了更多的人文色彩与收藏价值，其中有的书法家的墨迹早已失传，故更是弥足珍贵。



上海博物馆藏“啸月”琴印章



湖南省博物馆藏“万壑松风”琴铭文



中国艺术研究院藏明代“霜钟”琴铭文

中国艺术研究院藏明代“真趣”琴琴名、题款

然而，琴背所题的铭文与题记作伪者也很多。因琴的印章、铭记可能分属不同的时代和不同的文人，故有的为真迹，有的是伪作。

琴底书法篆刻中冒充古代书法名家或著名文人的作品也比比皆是，应仔细鉴别。切勿为其所蒙骗。

第六节 传世名琴鉴赏

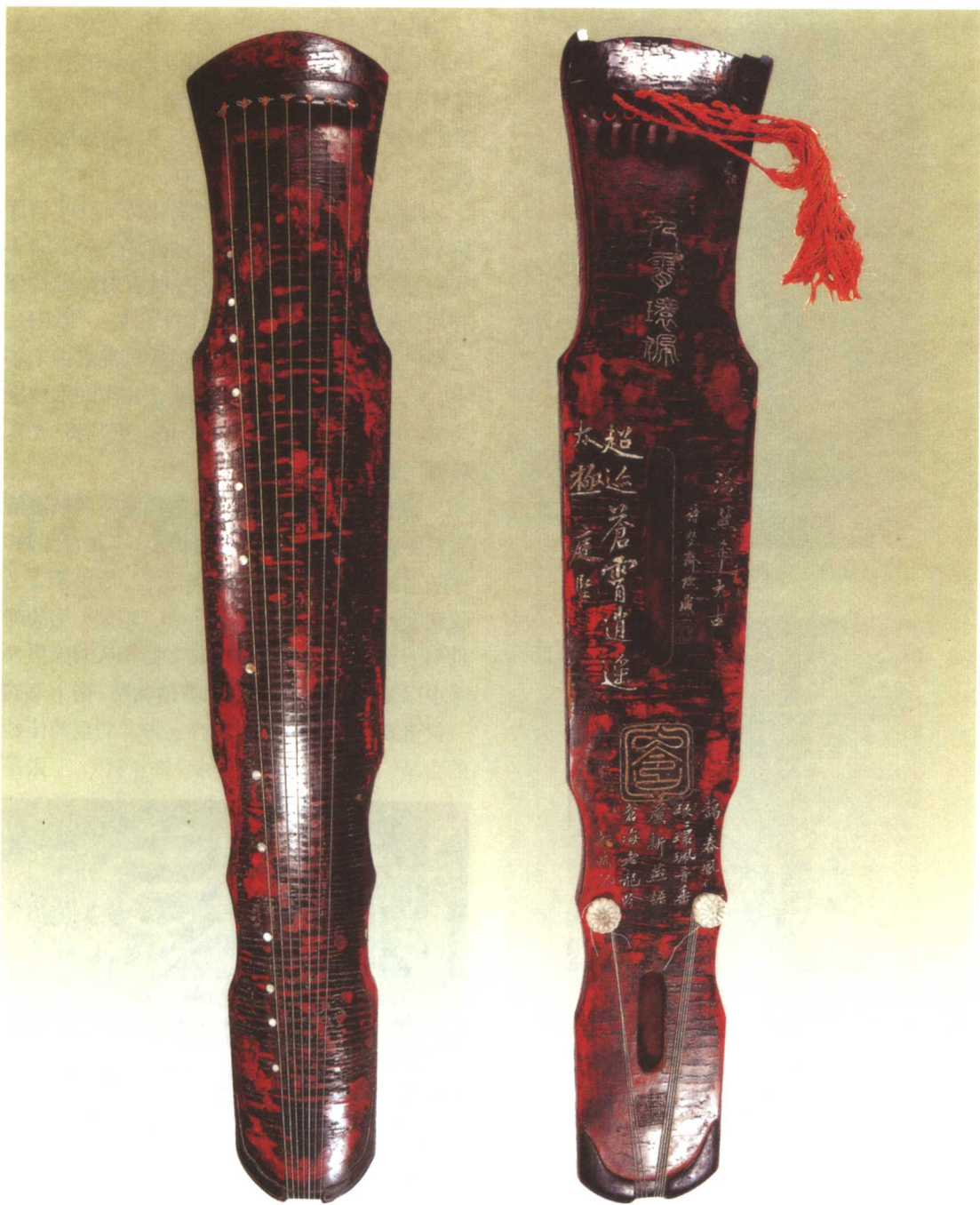
传世唐代名琴鉴赏

1. 九霄环佩（一）

“九霄环佩”琴，唐代，北京故宫博物院藏。此琴形制浑厚，作圆首与内收双连弧形腰，为伏羲式^②，在传世唐琴中属首选之器。

此琴通长124.5厘米，肩宽21厘米，尾宽15.5厘米，厚5.4厘米，底厚1.5厘米。通体髹栗壳色漆，纯鹿角灰胎，用葛布为底。发小蛇腹断纹，间杂细密牛毛断。琴以杉木制成，龙

池、凤沼均作扁圆形，上贴一条桐木薄片。琴背的龙池上方刻有篆书“九霄环佩”四字，龙池右侧刻有行书“超迹苍霄，逍遥太极。庭坚”十字，左边刻行书“冷然希太古，诗梦斋珍藏”十字及“诗梦斋印”一方。池下方刻篆书“包含”大印一方。在雁足上方刻有楷书“霭霭春风细，琅琅环佩音。垂帘新燕语，沧海老龙吟。苏轼记”二十三字。凤沼上方刻小椭圆印“三唐琴榭”，下方刻“楚园藏琴”印一方。腹内左侧刻寸许楷书款“开元癸丑三年斫”七字。



唐“九霄环佩”琴，北京故宫博物院藏



古
琴



北京故宫博物院藏唐代“九霄环佩”琴
琴名



北京故宫博物院藏唐代“九霄环佩”琴
题款

以上铭刻中，“九霄环佩”及“包含”印为同时旧刻。苏轼、黄庭坚题跋及腹款均系后刻。琴首下一双护轸为紫檀木所作，据清代广陵派琴家徐祺《五知斋琴谱》所述，当为清康熙年间所装。

此琴在清末为北京古琴家叶诗梦（叶赫那拉·佛尼音布）所得，琴底所刻“诗梦斋”即为其别号。清末九嶷派名琴家杨时百对此琴赞誉有加，他在《琴学丛书·琴粹》中说：“欧阳公之琴记，唐琴在北宋时已不可多得，况更历千年乎？……佛君诗梦之九霄环佩，其声音木质定为唐物无疑。”^③杨宗稷弟子李伯仁更是将“九霄环佩”奉为“仙品”。

20世纪20年代初，“九霄环佩”琴被逊清宗室溥侗所得，后溥侗移居沪上，“九霄环佩”亦随之南徙，遂成为上海琴坛重器，后售予著名收藏家刘世珩，“三唐琴榭”和“楚园”均为刘世珩的别号。1953年，国家文物局从刘氏后人手中以重金购得，并转交故宫博物院。据上海的一位老辈琴家说：“上海曾有三张音韵至为佳妙的古琴，一张是王氏家藏的‘铁雀舞’，一张是



北京故宫博物院藏唐代“九霄环佩”琴印章

吴氏所藏的‘秋月’，而最好的一张，就是已在北京的‘九霄环佩’。”^⑩

这张琴声音温劲松透，纯粹完美，形制浑厚古朴，著名鉴琴家郑珉中先生认定其为盛唐雷氏琴之标准器。自清末以来即为古琴家所仰慕的重器，被视为“鼎鼎唐物”和“仙品”，堪称国之瑰宝。

2.九霄环佩（二）

“九霄环佩”琴，伏羲式，唐代，辽宁省博物馆藏。此琴曾被认定为宋制，后经故宫博物院著名鉴琴家郑珉中先生鉴定，为中唐时期作品。^⑪

此琴为桐木制，通长122.7厘米，肩宽21.1厘米，尾宽15.5厘米，底厚1.2厘米，鹿角灰胎，



辽宁省博物馆藏唐代“九霄环佩”琴琴匣

髹栗壳色漆。琴面发小蛇腹间牛毛断纹，底为蛇腹间冰裂纹。蚌徽。龙池作圆形，凤沼为长扁圆形。龙池上刻有篆书琴名“九霄环佩”四字，下有细边大印方三寸许篆“夏氏泰符子子孙孙永宝”十字，龙池下方刻有篆书“清和”二字。紫檀岳尾。在琴项右侧窄面上刻隶书“响泉韵磬”四字，下题“乾隆御赏”，并刻“几暇临池”印章一枚。

此琴随琴附有专用琴匣一件，匣盖表面当琴项处，刻有隶书题识，上方横刻“宋制”两小字，下刻“九霄环佩”，再下刻小字两行为“大清乾隆辛酉年装”及篆书“永宝用之”小印，匣外两端下部均横刻隶书“头等二十六号”六字，填以泥金。匣盖内中部有金漆隶书御题六行。

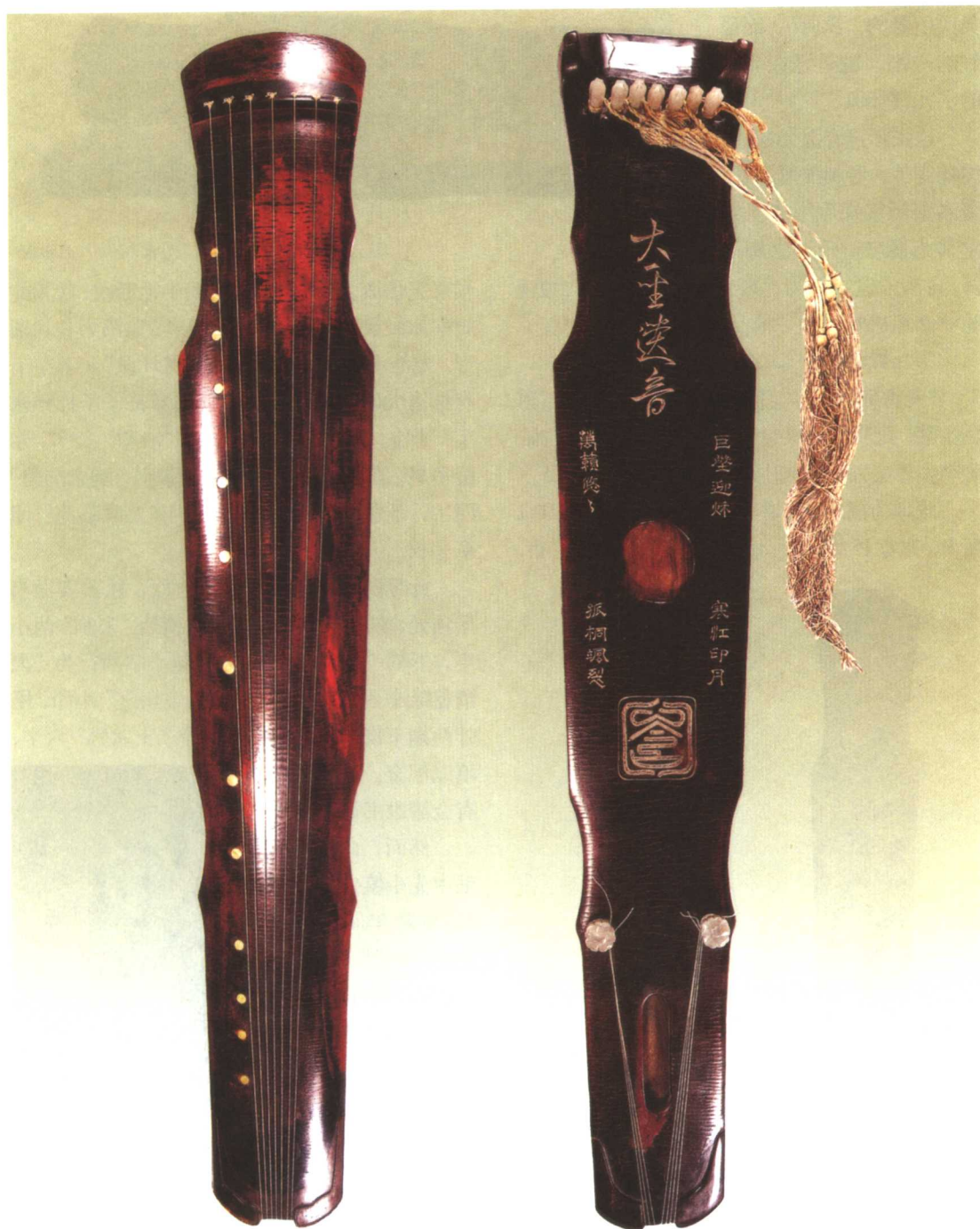
然而，此琴匣经郑珉中先生鉴定，并非为“清乾隆年间宫中造办处的产物”^⑫，乃古玩商“按照流散于外的另一琴匣刻意仿造的”^⑬，经郑先生仔细辨别，为清末蕉叶山房按宋琴“松石间意”琴匣仿制而成的伪品。此琴为“百纳”琴，不过是一张假百纳。其漆面上虽有百纳纹，



辽宁省博物馆藏唐代“九霄环佩”琴琴名



唐“九霄环佩”琴，辽宁省博物馆藏



唐“大圣遗音”琴，北京故宫博物院藏

但底面板还是用整木制成。“不过做了些刻纹或拼接了部分碎木于显露之处而已。”^⑤

此琴之琴匣虽为伪制，但它却是一张中唐琴，其形制风格、琴名书体、篆文大印与中唐典型器之一——原上海文史馆馆员沈迈士所藏“九霄环佩”相同，通过与中唐标准器对比的方法，郑珉中先生认定其为中唐时期作品。

3. 大圣遗音（一）

“大圣遗音”琴，神农式^⑥，唐代，北京故宫博物院藏。此琴经郑珉中先生鉴定，为中唐宫琴。音色松透响亮，造型浑厚优美，漆色璀璨古穆，断纹隐起如虬，铭刻精整古朴，乃稀世之珍。

琴通长120厘米，肩宽20.5厘米，尾宽



北京故宫博物院藏唐代“大圣遗音”琴琴额

13.4厘米，厚5厘米，底厚1厘米。梧桐木斫，金徽玉轸。纯鹿角灰漆胎，髹栗壳色与黑色相间的漆，局部有朱漆修补，蛇腹断中间以细牛毛断纹，其中，大断纹已略有翘起如剑锋，且露出点点白色颗粒及一丝鹿角灰漆胎。龙池为圆形，凤沼为扁长圆形，腹内纳音微隆起，与前述唐琴“九霄环佩”一致。

在琴背龙池上方，刻有寸许行草“大圣遗音”四字，池下方刻二寸许篆体“包含”印，龙池两旁刻隶书铭文“巨壑迎秋，寒江印月。万籁悠悠，孤桐飒裂”十六字，填以金漆，俱系旧刻。琴腹内在龙池两侧有隶书款“至德丙申”，即为唐肃宗至德元年，正是明皇奔蜀，太子李亨即位于灵武之时。从“大圣遗音”琴的形制特征来看，此琴虽为中唐作品，但仍带有盛唐时期的风貌。其琴体秀美浑厚，琴面弧度圆润漫肥，与故宫藏“九霄环佩”唐琴风格一致。

据郑珉中先生介绍^⑦，这张“大圣遗音”琴原为清宫旧藏。但“大圣遗音”被发现时，被弃置于库角的墙隅，弦轸俱失，岳山崩缺。末代皇帝溥仪被逐出宫后，清室善后委员会入宫点查，见此琴之破败状况，竟定为“破琴一张”，仍弃置于原地，继续沉沦了二十多年。1947年，此琴被当时在故宫古物馆工作的王世襄先生所发现，知为中唐珍品，立即移藏于珍品库延禧宫，



北京故宫博物院藏唐代“大圣遗音”琴纳音与铭文

并为它配上青玉轸足。并于1949年请著名古琴家管平湖先生为之修理，将琴面的一层泥污水锈磨退干净，并按照原来规格重新配上岳山，从而重现了这张中唐御制琴的庐山真面目。

4. 大圣遗音（二）

“大圣遗音”琴，伏羲式，唐代。原为著名文物鉴赏家王世襄所藏^③，和故宫所藏“大圣遗音”琴乃同时代的作品，形制风格与铭文均很相似，为中唐宫琴。

此琴长120.5厘米，额宽20厘米，肩宽20.5厘米，尾宽15厘米。髹栗壳色漆，遍体蛇腹断，间以细断纹，额有冰纹断。圆形龙池，长圆形凤沼。龙池上刻有草书“大圣遗音”四字，池下有“玉振”、“困学”两方印。龙池两侧刻有隶书“峰阳之桐，空桑之材，凤鸣秋月，鹤舞瑶台”十六字。以上铭刻均髹金。池内纳音四隅分刻隶书“至



王世襄旧藏唐代“大圣遗音”琴铭文“德丙申”四字年款。其漆色、断纹、池沼、年款均与故宫所藏“大圣遗音”琴相同。龙池两侧诗句虽异，但字体风格、位置相同。可见两琴斫于同时，出于同手。郑珉中先生因此定为中唐初期宫中所造，为标准器。

杨时百在《藏琴录》中将“鹤鸣九皋”、原李伯仁所藏“独幽”、“飞泉”、锡宝臣藏“大圣遗音”及武英殿陈列所长安元年制者五琴，誉为“鸿宝”！此五琴著名琴家管平湖先生皆曾亲眼所见，有的还弹抚多年，曾说“九德兼备，当推大圣遗音”^④，可见此琴音色绝佳。笔者曾在郑珉中先生家亲见此琴，并得以弹抚，叹为真鸿宝也！

此琴原为北京琴家锡宝臣所珍藏，1948年，王世襄、袁荃猷夫妇“鬻书典钗，易此枯桐”，即以饰物三件及日本版《唐宋元明名画人物》换得黄金约五两，再加翠戒三枚。其中最佳的一枚，为王世襄母亲遗物。^⑤经琴家汪孟舒介绍，从锡宝臣之孙章泽川手中求得。



唐“大圣遗音”琴，王世襄旧藏

由于此琴传世既久，王世襄夫妇得此琴后，见琴底足池四周，漆多剥落，木质朽蚀，足端虽缠裹织物并嵌塞木片，但难以固定，张弦稍紧，有损琴之虞。幸好管平湖先生有安装铜足套之法。为此，王世襄请了青铜器修复专家高英专制铜套，并仿旧染色，再请金禹民镌刻八分书题记：“世襄荃猷，鬻书典钗，易此枯桐”十二字。又请管平湖先生调漆灰，安装铜套于足池内，不仅天衣无缝，且琴音丝毫未损，效果极佳。管先生笑曰：“又至少可放心弹五百年了！”^④

5. 玉玲珑

“玉玲珑”琴，凤势式，唐代，现藏北京故宫博物院。旧藏于湖南某氏，20世纪50年代初捐献给北京故宫博物院收藏。

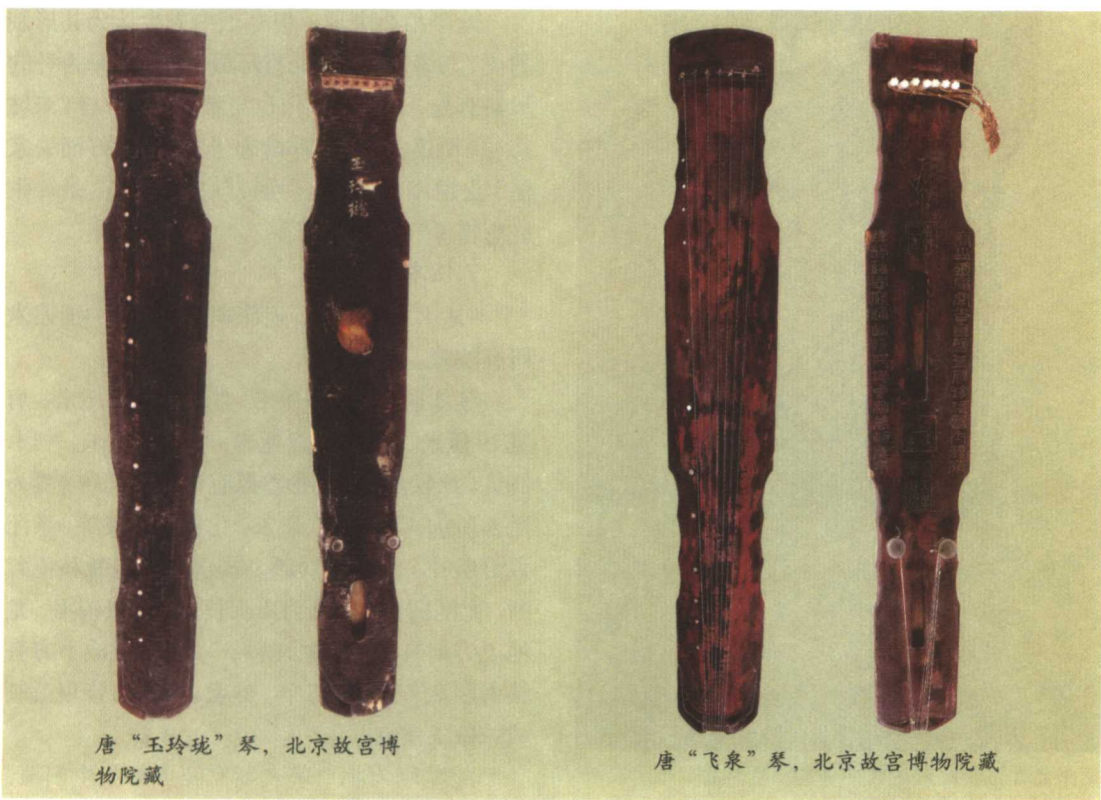
“玉玲珑”为方头，作内收双连弧形项腰。

琴通长121.5厘米，隐间116厘米，肩宽19.3厘米，尾宽13.2厘米，厚5.2厘米，底厚0.9厘米。桐面杉底，通体黑漆，纯鹿角灰胎，胎较薄，下有一层纹理疏松的黄色葛布底。细密小蛇腹断，间以流水断。圆形龙池，长形扁圆凤沼。腹内纳音微微隆起，与“至德丙申”款“大圣遗音”相同，当凤沼者在微隆之上开一圆沟，与雷威制“九霄环佩”的纳音相同。

琴背龙池上方刻寸许楷书“玉玲珑”三字，为早期旧刻。池下方曾刻有大印一方，文字为漆所掩已不可辨。无腹款。此琴曾长期流散于民间，琴音苍韵松古，温劲而雄，郑珉中鉴定为中唐雷琴。^④

6. 飞泉

“飞泉”琴，连珠式，唐代，北京故宫博物



唐“玉玲珑”琴，北京故宫博物院藏

唐“飞泉”琴，北京故宫博物院藏

院藏，为传世著名的晚唐琴。

此琴为杉木制，鹿角灰漆胎。原朱漆，外罩黑漆，通体发蛇腹间冰纹断。通长121.7厘米，肩宽19.5厘米，尾宽14.1厘米，隐间110.6厘米，底厚1.2厘米。琴面弧度漫圆如弓形，龙池、凤沼均作长方形，与唐雷琴风格相同。琴作方头，项与腰均作内收三连弧形。

琴背龙池上方刻草书“飞泉”及篆文“贞观二年”双边印一方，填以金漆，断纹已通。龙池下方刻有篆书“玉振”及“金言学士卢瓚”印各一。龙池两边的篆书铭文为：

高山玉溜，空谷金声。至人珍玩，哲士亲清。达舒蕴志，穷适幽情。天地中和，万物咸亨。



北京故宫博物院藏唐代“飞泉”琴琴名

此琴所刻铭记中，“飞泉”琴名与“玉振”印及篆书铭文均为早期同时镌刻。“贞观二年”与“金言学士卢瓚”之印则晚于前者，但均非近代所刻。

此琴音色清润松灵，温劲而古，清末琴家杨时百将此琴视为“鸿宝”。民国初年为杨氏弟子李静（伯仁）所藏。1944年被管平湖弟子程宽（子容）所得，后经管先生修整，以栗壳色漆填补。1979年，程宽将珍藏三十余



唐“飞泉”琴铭文

年的唐琴“飞泉”，捐献给北京故宫博物院珍藏。

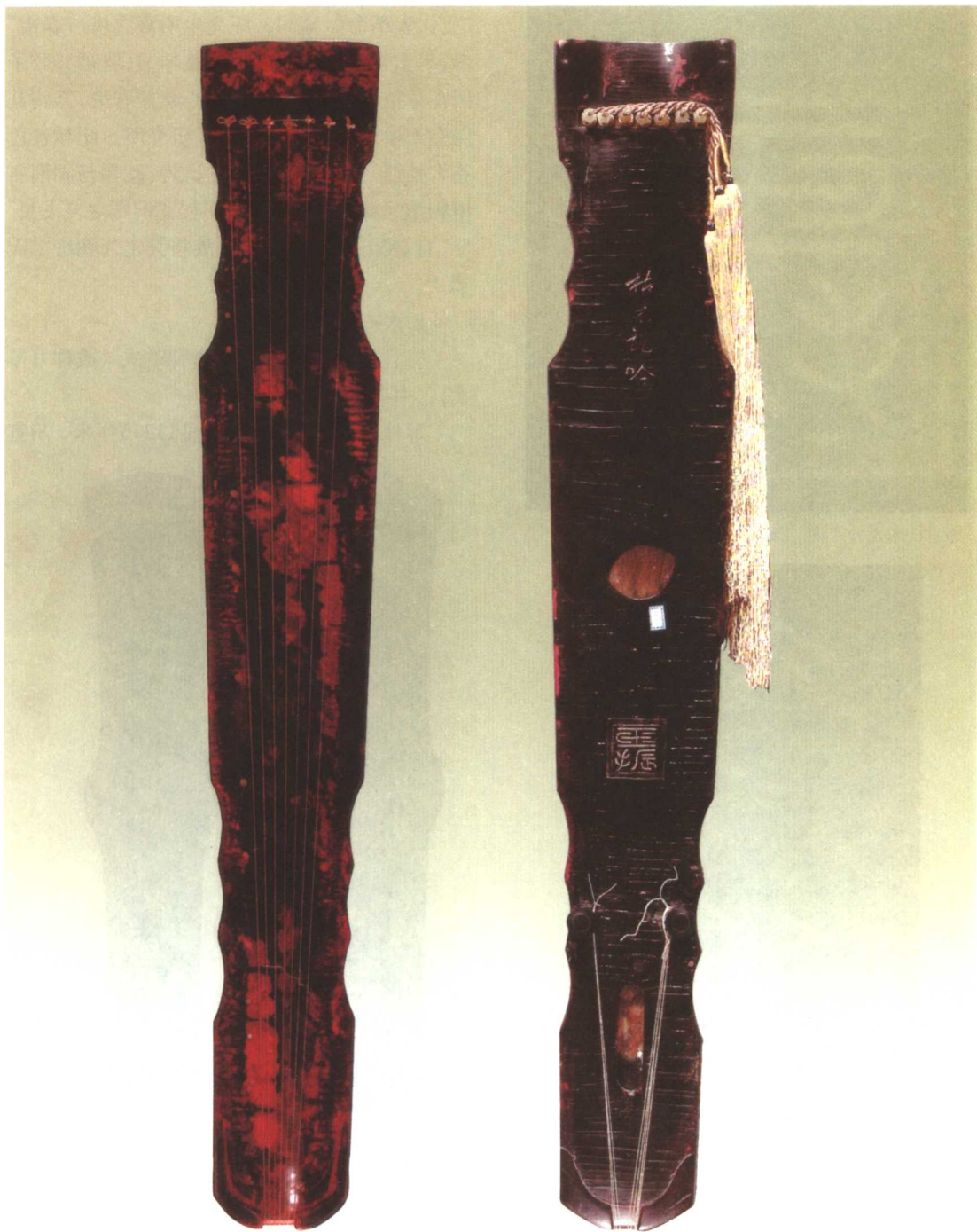
此琴虽为唐琴，但郑珉中先生认为其形制秀美，与盛唐时期“九霄环佩”琴之浑厚古朴的风格有异，且纳音制作也与常琴无异，与《东坡志林》所述“雷氏子孙渐志于利，追世好而失家法”之说相合。因此，可以认定“飞泉”是一张晚唐雷琴^④。

7. 枯木龙吟

“枯木龙吟”琴，连珠式，唐代。中国艺术研究院藏。

琴体通长121.6厘米，隐间111.2厘米，肩宽19厘米，尾宽13.7厘米，厚5.9厘米。杉木制成，原髹黑漆，漆色黯黑有光，现琴面朱漆为后人所加，琴面之象牙末、孔雀石漆灰等，系汪孟舒所补。通体蛇腹断，局部兼牛毛断和龟背断。龙池圆形，凤沼为扁圆长形。纳音较平，龙池上方刻有行书“枯木龙吟”琴名，龙池下方有篆书印章“玉振”二字。蚌徽，轸、足皆用玉制成，做工精细。

此琴原为北京著名琴家汪孟舒先生旧藏。



唐“枯木龙吟”琴，中国艺术研究院藏



唐“枯木龙吟”琴“玉振”印章



中国艺术研究院藏唐代“枯木龙吟”琴
琴名

“文化大革命”期间，汪先生所藏之唐“春雷”琴，春雷琴室图卷及各种珍藏琴书，皆被其公子所在单位学生所攫。先生担心此琴有失，乃将其保存于中国艺术研究院音乐研究所。此琴音色苍古松透。郑珉中先生鉴定认为，此琴与湖南省博物馆所藏之“独幽”琴，程宽旧藏之“飞泉”琴，有着相近的时代特征，故将其定为晚唐雷氏琴。^④

8. 太古遗音

“太古遗音”琴，唐代，师旷式（或称月琴式），中央音乐学院藏。

琴体通长122厘米，隐间112.6厘米，肩宽



唐“太古遗音”琴，中央音乐学院藏

22.5 厘米，尾宽 15.4 厘米，厚 3.3 厘米。髹栗壳色漆，鹿角灰胎黄葛麻布底。通体遍布小蛇腹断，兼大流水断。琴面漫圆，略近扁薄之象。杉木制，龙池圆形，凤沼长扁圆形，与前述唐琴相同。池上刻有行楷“太古遗音”琴名，池下刻篆体大方印“清和”二字。其印文风格与辽宁省博物馆藏“九霄环佩”琴的印章相似，当为旧刻。龙池内有腹款“贞观五年，伯施氏仿古制”十字，但经郑珉中先生鉴定，此腹款系伪作。^④形制具晚唐特点，当为晚唐时期作品。

据称，此琴原系山东诸城派琴家詹澂秋故物，20 世纪 80 年代初由中央音乐学院古琴教师李祥霆赴山东，从詹氏后人手中购得。并经著名琴家吴景略修整。此琴发音松透，饶有古韵。

传世宋代名琴鉴赏

1. 松石间意

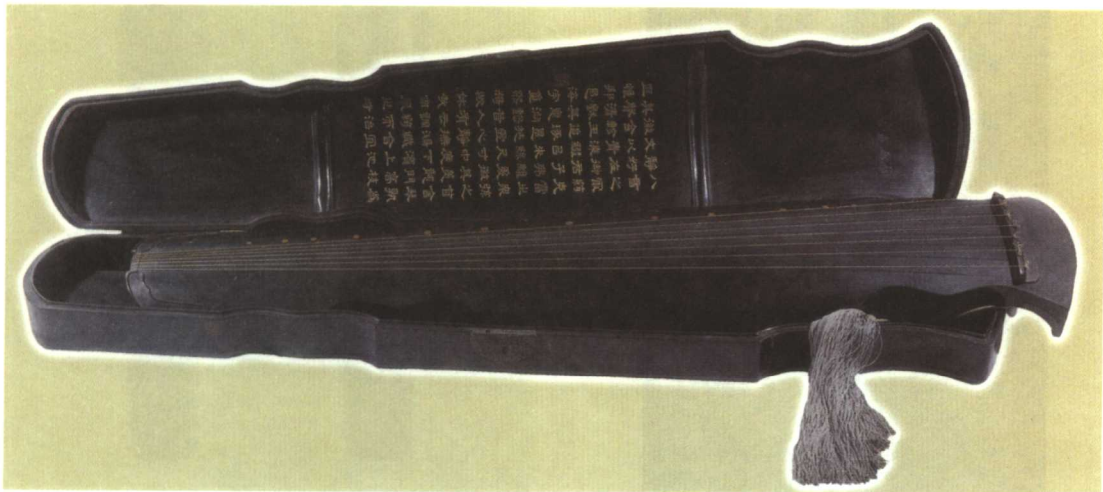
“松石间意”琴，为北宋晚期的宣和御制琴，近人杨时百《琴学丛书·藏琴录》中有著录，名为“宣和式”，后为上海琴人樊伯炎所藏。

此琴通长 126 厘米，隐间肩宽 21.3 厘米、尾



宋“松石间意”琴，樊伯炎藏

宽 14.8 厘米。金徽玉轸，通体髹黑漆，黑色中隐隐现红光，发细密的冰裂牛毛断纹。琴体较



宋“松石间意”琴琴匣

长，池沼皆长方形，龙池内右边刻“宣和二年御制”，左有“康熙庚午王汉章重修”，池外上刻行书三行：“古锦囊韬龙门琴，朱弦久歇霹雳音。安得伯牙移情手，为余一写山水心。乾隆壬戌御赏并题。”下刻圆章“见天心”三字，相传为张得天恭代御笔。龙池下方有隶书题“松石间意”四字。

此琴附有退光琴匣一个，外盖刻“宋制松石间意，大清乾隆辛酉年装”和“永宝用之”四字小方印，琴匣两端皆刻“头等二十二号”六字，盒盖内壁有乾隆御书，云：

八音之最，弦克当之。众弦之首，舍琴孰为。静好在御，君子弗离。爰徵其美，龙门高枝。文以青冰，缀以朱丝。尺寸中度，下滨上池。徽金轸玉，追琢是施。虚心静抚，鸿纤合宜。其声清穆，其德渊懿。昔人有云，



宋“松石间意”琴题款

调弦而治。匪惟邦邑，海宇重熙。猗欤休哉，南风之时。

此琴原系清宫旧藏，民国时即归琉璃厂蕉叶山房，在张莲舫手中秘藏了三十余年。杨时百先生见此琴后，赞叹曰：“制作之精，装潢之美，一见而知为天府珍奇，非凡庶所能伪托。”^④ 1952年“五反”运动后，张莲舫将此琴与另一张月形“韵磐”琴一起送沪售出，为樊伯炎所得。据相关专家鉴定，此琴匣系乾隆原物，弥足珍贵。

2. 梅梢月

“梅梢月”琴，北宋。其项、腰均两凹加一凸，轮廓柔婉，额侧又有浅凹，琴谱未见有此式。因与“松石间意”形制相仿，唯此为方额而彼为圆头，故从之，亦名之为“宣和式”。原为著名文物鉴赏家王世襄先生所珍藏。^⑤



宋“梅梢月”琴，原王世襄藏



中国艺术研究院藏宋代“鸣凤”琴
琴名



中国艺术研究院藏宋代“鸣凤”琴铭文

此琴宽而长，奇重，长128厘米，额宽20.5厘米，肩宽21厘米，尾宽15厘米。髹黑漆，蛇腹断。龙池上刻琴名“梅梢月”，池下阴文“青天碧海”、阳文“月佩风环”大方印。均填金罩漆。白玉轸足，润洁无瑕。

“梅梢月”琴乃清末北京著名琴家黄勉之遗琴，后为逊清宗室溥侗所有，再归张荫农。王世襄以高价从“宝古斋”购得明代谢时臣山水长卷，从张荫农之子张万里手中易得此琴。据王世襄称，此琴音色润透无比，管平湖先生尤喜弹之，以为深夜别具妙音，管先生与王世襄寓北郊音乐研究所时，此琴常在管先生几上。^{④8}

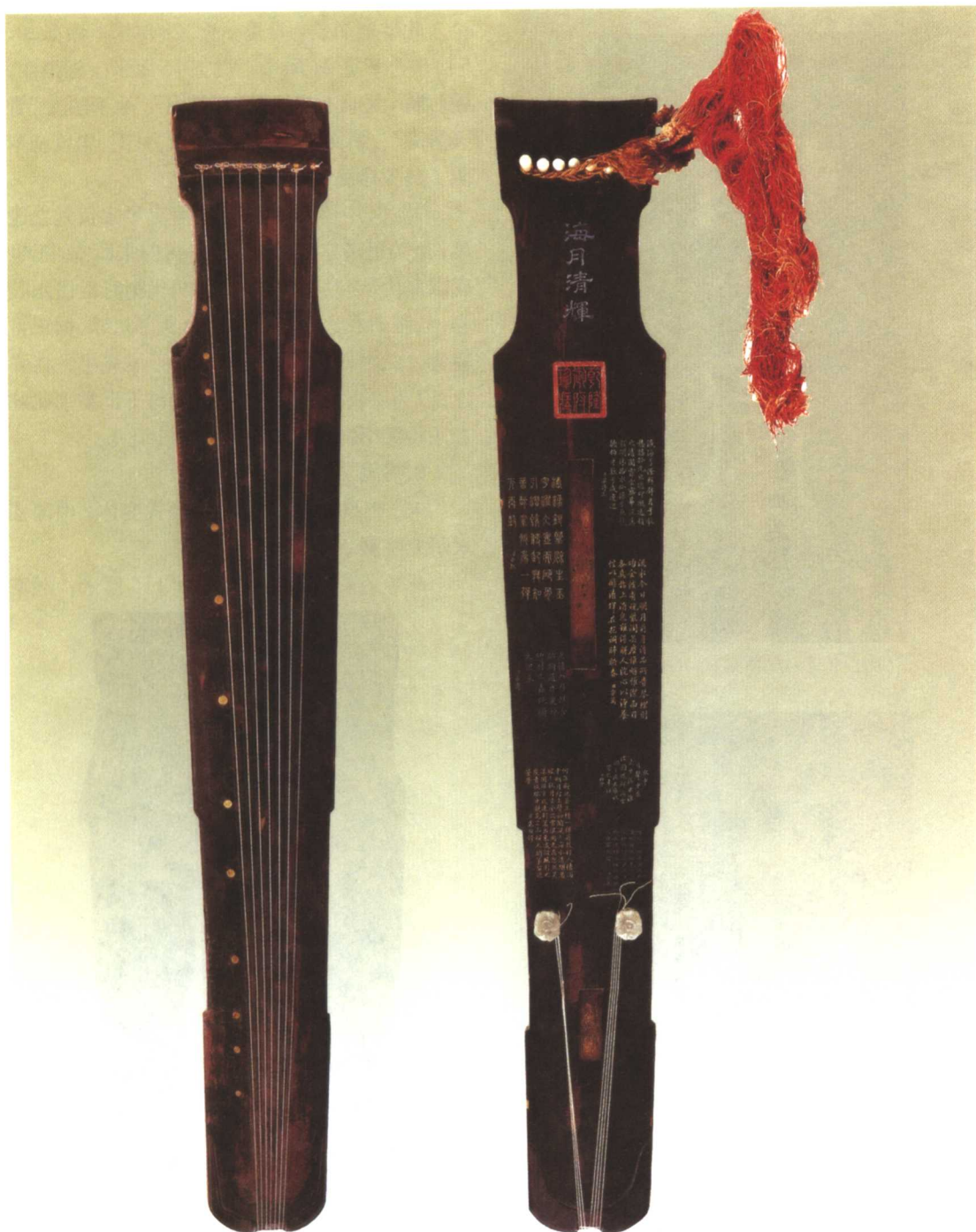
3. 鸣凤

宋“鸣凤”琴，南宋，连珠式变体，中国艺术研究院藏。

此琴通长126厘米，隐间115厘米，额宽



宋“鸣凤”琴，中国艺术研究院藏



宋“海月清辉”琴，北京故宫博物院藏



20厘米，肩宽23厘米，尾宽17厘米，厚6.5厘米。原髹栗壳色漆，后用朱漆修补，琴面发大小蛇腹断，间以牛毛与小冰裂断纹，琴底断纹不太规则。桐木制，钩瓷徽造型端庄浑厚，项腰作连续四弧，龙池、凤沼作三连弧形。纳音微隆，龙池上方有楷书琴名“鸣凤”两字，龙池两侧刻有行书铭文“朝阳既升，巢凤有声，朱丝一奏，天下文明”，池下有“中和之气”印章一方。

此琴音质古朴纯净，相传系“二十四琴斋”旧物，后归近代琴家杨时百所有，并加以重修。琴底之八宝灰胎系管平湖先生所为。

4.海月清辉

“海月清辉”琴，仲尼式，南宋，北京故宫博物院藏。

此琴通长117.5厘米，隐间108.5厘米，肩宽18厘米，尾宽12.5厘米，厚4.9厘米。桐面杉底。琴体较扁平，通体髹栗壳色漆，补以朱漆，发流水断纹。龙池上方刻隶书“海月清辉”四字。其下刻有篆书“乾隆御府珍藏”六字宽边印一方。两池之间刻有梁诗正、董邦达、汪由敦、张若霁、裘曰修等七人的题款。

此琴在清代曾由热河行宫收藏，做工精细考究，琴音松透清亮，颇具金石之韵。

注 释：

- ① 又称“月琴式”。
- ② 《中国古琴珍萃》凤势式项下，一共收入六张琴。今按郑珉中先生意见，其中属于凤势式的只有两张。另外有“霹雳式”两张，历代琴式中所没有的两张。
- ③ 《中国古琴珍萃》作“列子式”。
- ④ 1986年，郑祖襄在《中央音乐学院学报》发表《“徽”字与徽位——兼考古琴徽位产生的历史年代》一文后，音乐史学界围绕汉代有无琴徽的问题展开了一场旷日持久的讨论。郑祖襄、饶宗颐、马顺之、许健、冯洁轩、吴钊等多位学者和琴家参与了讨论，至今尚无定论。
- ⑤ 郑珉中：《对南京西善桥六朝墓画像的看法》，载《故宫博物院院刊》1986年第3期。
- ⑥⑦ 【宋】苏轼：《东坡志林》卷七，见《四库全书》第863册，上海：上海古籍出版社影印本，1991年版第65页。
- ⑧⑨⑩ 郑珉中：《两宋古琴浅析》，载《故宫博物院院刊》1999年第4期。
- ⑪ 郑珉中：《漫谈〈中国古琴珍萃〉中的唐琴》（上），载《收藏家》2001年第5期。
- ⑫ 【宋】叶绍翁：《四朝闻见录》卷二，《四库全书》1039册，上海：上海古籍出版社影印本，1991年版第693页。
- ⑬ 【明】曹昭：《格古要论》卷中“古琴论”，见《四库全书》871册，上海：上海古籍出版社影印本，1991年版第97页。
- ⑭ 【宋】周密：《云烟过眼录》卷四，见《四库全书》871册，上海：上海古籍出版社影印本，1991年版第76页。
- ⑮ 【明】张应文：《清秘藏》卷上《论琴剑》，清刊本。
- ⑯ 【清】姚之骃：《元明事类钞》卷二十七，礼乐门，清刊本。
- ⑰ 《大还阁琴谱·陆符序》，《琴曲集成》第十册，北京：中华书局，1982年。
- ⑱ 【明】高濂：《遵生八笺》卷十五，“燕闲清赏笺”，见《四库全书》第871册，上海：上海古籍出版社影印本，1991年版第765页。
- ⑲ 王世襄：《自珍集·偏松居长物志》，北京：生活·读书·新知三联书店，2003年1月版第10页。

- ②③④【明】蒋克谦：《琴书大全·琴制》，据《琴曲集成》第五册，北京：中华书局，1983年版第99页。
- ⑤【明】张岱：《夜航船》卷九，礼乐部，清刊本。
- ⑥⑦【宋】赵希鹄：《洞天清禄》，四部丛刊本。
- ⑧【宋】苏轼：《杂书琴事》。
- ⑨【宋】岳珂：《程史》，见《四库全书》第1039册，上海：上海古籍出版社影印本，1991年版第506页。
- ⑩事见郑珉中《古琴辨伪琐谈》，载《故宫博物院院刊》1994年第4期。
- ⑪此琴的伏羲式比明刻本《古琴图式》多一内收弧形。南宋以来“历代琴式”中之伏羲式琴，其腰皆为内收单弧形。
- ⑫【清】杨宗稷：《琴学丛书·琴粹》，北京：中国书店影印本，1989年。
- ⑬郑珉中：《唐琴——九霄环佩》，载《故宫博物院院刊》1982年第4期。
- ⑭郑珉中：《辽宁省博物馆藏“九霄环佩”琴考辨》，载《文物》1989年第4期。
- ⑮⑯⑰郑珉中：《漫谈中国古琴珍萃中的唐琴》（上），载《收藏家》2001年第5期：“因为故宫现在还收藏有乾隆辛酉年装‘头等二十三号’的与之相同的‘音朗号钟’琴的琴匣，两相对照，稍加思考，古玩商作伪的痕迹就显露了出来。”
- ⑱《中国古琴珍萃》作“灵机式”，本书按著名鉴琴家郑珉中先生意见，定为神农式。
- ⑲参见郑珉中《漫谈中国古琴珍萃中的唐琴》（中），载《收藏家》2001年第6期。
- ⑳此琴已于2003年11月在北京嘉德拍卖行拍卖。
- ㉑④④王世襄：《自珍集——髹松居长物志》，北京：生活·读书·新知三联书店，2003年1月版第3页。
- ㉒参见郑珉中《漫谈中国古琴珍萃中的唐琴》（中），载《收藏家》2001年第6期。
- ㉓参见郑珉中《论唐琴的特点及其真伪问题》，载《故宫博物院院刊·院庆70周年特刊》，1985年第3期。
- ㉔⑤参见郑珉中《漫谈中国古琴珍萃中的唐琴》（下），载《收藏家》2001年第7期。
- ㉕杨宗稷：《琴学丛书·琴学随笔》，北京：中国书店影印本，1989年。
- ㉖此琴已于2003年11月在北京嘉德拍卖行拍卖。
- ㉗王世襄：《自珍集——髹松居长物志》，北京：生活·读书·新知三联书店，2003年1月版第4页。

古琴作为中国古代文人修身养性、抒情写意的工具和士大夫人格、情操的象征,在其近三千年的历史进程中,产生过大量的琴曲、琴谱和丰富的琴学专著。而华夏音乐自古就有四方之乐、南北风歌的地域文化差别,九州方圆乐舞音声的各异其趣,以及师承、传谱的互不相同,使古琴音乐呈现出风格不一的琴学流派。

追溯古琴流派的形成与起源,早在《左传·成公九年》中,已有这样的记载:

晋侯观于军府,见钟仪,问之曰:“南冠而縶者,谁也?”有司对曰:“郑人所献楚囚也。”……公曰:“能乐乎?”对曰:“先人之职官也,敢有二事。”使与之琴,操南音。公曰:“君子也。言称先职,不忘本也;乐操土风,不忘旧也。”乃命释之。

楚国琴师钟仪为晋侯鼓琴,因其浓郁的南国情调,而被认为是“乐操土风,不忘旧也”。可见,早在春秋时期,古琴音乐已有南北风格的区别。

古琴音乐流派的形成,与地域、习俗、师承、传谱的各异有着密切的关系。概括起来,有如下几点:

首先,我国古代由于交通地域所限,各地的文化习俗与自然人文环境各不相同。而同一地区的琴人彼此间经常操缦交流,并同受当地文化习俗及民间音乐的影响,从而形成相近的演奏风格。琴派林立,其中以南北琴派的区别最为明显。“北方气候凛冽,崇山峻岭,故燕赵多慷慨之士,发为语言,亦爽直可喜;南方气候和煦,

山水清嘉,人文温雅,发为音乐,亦北刚而南柔也”^①。初唐琴家赵耶利曾形容当时两种琴风:

吴声清婉,若长江广流,绵延徐逝,有国士之风;蜀声躁急,若急浪奔雷,亦一时之俊。^②

这“吴声”、“蜀声”在风格上的区别,直至近世,依然十分明显。可见,地方色彩与地区差别是决定琴乐演奏风格的基本因素。唐人李龟年对此也深有感触,故他在岐王府邸听琴,不需见到弹奏者,仅凭耳力便可辨出“此秦声”或“此楚声”。

第二,共同的师承渊源是形成琴派风格的主要依据。各地著名琴家的精湛琴艺和独特演奏,对琴派的形成起到重要作用,因而“唐世琴工复各以声名家,曰:马氏、沈氏、祝氏……师既异门,学亦随判,至今曲同而声异者多矣”^③。唐初风行一时的沈家声、祝家声,就是根据不同的师承而命名的一些演奏流派。

第三,随着琴谱的刊传,琴派的地方风格与师承特点往往体现于不同的传谱之中。宋明以来,琴谱的运用日益简化和普及,为琴派的形成创造了条件。宋代皇家推行的“阁谱”,一度在北宋琴坛居于显要地位。但民间“野谱”却不断反映出琴家新的创造,其中“江西谱”就曾受到许多琴家的喜爱。

因此,从唐代的吴、蜀声到沈、祝声,再到宋代阁谱、江西谱,记录着琴派产生的发展历程。像明代虞山琴派与初唐时期“绵延徐逝,有国士之风”的吴声,在风格上是有着一定的渊源

关系。但早期的“声”或“谱”，都只能是琴派的雏形。

随着北宋王朝的覆灭，扎根于黄河流域的汉唐文明其重心开始转向长江流域。宋室南渡，宋高宗于建炎三年正式定都临安（今杭州），从而使文人云集、经济繁盛的杭州，成为当时全国的政治与文化中心，而中国音乐史上第一个形

成系统的古琴流派——浙派在此也孕育成熟。

从明末清初至近代，古琴音乐呈现流派纷呈的局面。在中国古琴音乐的发展史上，其中著名的琴派除了宋明之际的浙派之外，尚有虞山派、松江派、广陵派、金陵派、吴派、中州派、绍兴派、闽派、岭南派、川派、九嶷派、诸城派、梅庵派等等，现择要介绍如下。

第一节 浙 派

浙派是宋明之际最主要的琴派，源于北宋，盛于南宋，在明代初期为“徐门正传”，颇具影响。至明代中后期，虞山琴派崛起，其在琴界的地位，逐渐为虞山派所替。至清中、后期以后，浙派在琴界的影响已日趋微灭。

浙派古琴的起源

北宋始，古琴在当时的文人士大夫中颇为盛行。范仲淹、欧阳修、苏轼、崔遵度等俱以弹琴知名于世。据琴家演奏风格、师承与美学观念的不同，出现了京师、江西、两浙等不同琴派。北宋政和年间，琴家成玉磬在《琴论》中指出：“京师过于刚劲，江西失于轻浮，唯两浙质而不野，文而不史。”^④这段话就南北琴派的不同风格作了概括，其中特别肯定了两浙琴派，在当时琴坛有一定的影响。可见，浙派古琴在北宋已开始逐步形成并处于领先地位。

建炎三年，宋高宗旋升杭州为临安府，并于1138年正式定都临安，从而使杭州成为南宋时期全国的政治、经济和文化的中心。由于南宋杭州经济文化的空前繁荣，兼有“山水之美名天下”的天然条件，大批皇室贵族避地南来，北宋文人也纷纷南渡，云集杭城。当时所谓“西北士

大夫多在钱塘”，开导了南宋一代学术文化的先河。与此同时，各地著名琴师也相继荟萃杭州，之后便形成了以郭楚望、刘志方、毛敏仲、杨瓚等为代表的南宋浙派古琴，在琴乐历史上产生了极为深广的影响。

从浙派古琴的传谱来看，浙派的传谱曾受到北宋阁谱和民间野谱——江西谱的影响。宋代的帝王都极为好琴，如太宗赵匡义、徽宗赵佶等均嗜琴如命，当时皇家使用的琴谱在秘阁中收藏，称为“阁谱”。太宗后逐渐废弃，到皇祐时琴谱又重新进入秘阁。宋代设有待诏之官职，宫廷琴师亦为待诏，且主要演奏秘阁收藏的琴谱。至于江西谱，为当时民间琴派的代表。

至南宋末，杨瓚编《紫霞洞谱》，收曲468首，俨然成为一派之大宗师。从此，浙谱便取代前述两谱，使得过去风靡一时的江西谱相形见绌。《紫霞洞谱》十三卷，是浙派古琴的一部重要谱集，它不仅受到当时琴家的重视，并对后世有着广泛的影响，元代金汝砺的《霞外谱考》和明代朱权的《霞外神品》，都是从此书命名演化而来的。只可惜此书已亡佚。



南宋浙派的主要琴家与琴曲

南宋浙派古琴以著名琴家郭楚望为代表，追随他的琴家有刘志方、毛敏仲、徐天民、杨瓚等，现将其琴家琴曲择要介绍如下：

郭楚望（约1190—1260），名沔，浙江永嘉人。曾为南宋光禄大夫张岩的清客。公元1207年，宰相韩侂胄因发动开禧北伐失败而被朝廷斩首，张岩受累罢官，后将韩侂胄的家传古谱和其他野谱，交与郭楚望，郭氏遂移居湖南，过着隐居的生活。他的代表作《潇湘水云》就是在这期间创作的，他的作品还有《秋雨》《步月》《泛沧浪》《飞鸣吟》等传世。是南宋浙派中成就最高者，而《潇湘水云》一曲则成为由宋而今延传不息的著名作品，也是近世最受欢迎的琴曲之一。

刘志方，浙江天台人，生卒年不详，是郭楚望的入室弟子。南宋琴家毛敏仲、徐天民均得自他的传授，郭氏谢世后，他的谱集均传于刘志方。刘氏创作的琴曲有《忘机曲》《吴江吟》等。

杨瓚，字嗣翁，号守斋、紫霞，浙江杭州人。官至司农卿，赠少师。据近人周庆云《琴史续》载：“瓚洞晓音律知音妙天下，而琴尤精”，“当广坐合奏，一字之误，瓚必顾之”^⑤。他积极支持毛敏仲、徐天民向刘志方学习郭氏传谱，并派人向民间广泛搜求嵇氏四弄十余种，从中加以甄别选择。晚年与琴客汇集订正调意、操弄468曲，编成《紫霞洞谱》十三卷，为南宋浙派最大谱系，其谱虽已不存，但现存明代琴谱中还可见其影响。

毛敏仲，名逊，浙江三衢人。初学江西谱，后从刘志方改学浙谱。南宋淳祐、宝祐年间，与徐天民同为杨瓚门客。他的一些较优秀作品，如《渔歌》《樵歌》《山居吟》等，都是在这时期

创作的。晚年北上元都，把《禹会涂山》改名《上国观光》，准备求见元世祖，客死于馆舍。

毛氏一生作品颇多，他的琴曲较典型地反映了宋代琴人的审美心理，“是故君子之于琴也，非徒取其声音而已，达则可以观政焉，穷则于守命焉”^⑥。毛敏仲晚年的行为，后世琴人颇多非议。应当说，他在处世上尽管未能完全摆脱功名之念，但在琴乐审美上却趋向于纯古淡泊的情调意蕴，以超然之心求得心境的淡化。他虽涉世终不免悲愁感愤，于是一切归结于隐逸渔樵、寄情山水。他的《广寒游》《列子御风》《渔歌》《樵歌》《山居吟》等琴曲，都是这类心态意绪的反映。

徐天民，名字，号雪江、瓢翁，浙江严陵人。曾参与编撰《紫霞洞谱》。元代琴人金汝砺、袁桷都从他学琴。他不仅是南宋浙派的主要代表之一，也是元明时期“徐门浙操”的创始人，演奏风格自成一家，传有《徐门琴谱》十卷，今佚。现存《神奇秘谱》中的《泽畔吟》为徐天民作品之一。

汪元量，字大有，号水云，自称江南倦客。南宋度宗时以善琴而出入宫廷，后又随“三宫”出入大都，“北去滞燕京”。汪元量是琴师，亦是诗人、词人。同时代人曾以“诗史”相誉，比以杜甫，刘辰翁《湖山类稿序》谓其诗“南吟北啸，如赋史传”。赵文《书汪水云诗》谓元量“辗转北行，道途听历，痛心骇目，不可具道”，“皆史记所未有”^⑦，“世皇闻其名，召入侍鼓琴”，但元量“既还钱塘，往来彭蠡间，风迹云影，倏无宁居，人莫测其去留之迹，遂传以为仙也。人多画像祀之”^⑧。

元代浙派琴家有宋尹文，学琴于徐天民之子徐秋山。大德间鲁国公主闻其名召其弹完《胡笳十八拍》后，公主恍然，曰：“其音凄婉，有

故妻离子之愁，何其感人深也。”^⑨

明代浙派的琴家与琴谱

明初琴派大致可分为江派和浙派两大派系，但浙操仍是明代大宗。

明代浙操以浙江四明（今宁波）琴家徐和仲为代表。该派在当时以拥有许多著名琴家、刊印较多琴谱而著称，以至于达到“琴家者流，一或相晤，问其所习何门，莫不曰徐门”的境地。相比之下，以松江刘鸿为代表的江派，则远为逊色。

明代浙派继承了宋元以来浙派琴学的传统，并吸取其他诸派之长而有新的发展。如果说南宋浙操较多地保留了宋元阁谱的特点，并受到北方琴派的影响，那么明代浙派在继承南宋郭氏琴学的同时，更多地取法民间野谱，从而较南宋浙谱更典型地反映了南方琴派的特点，时人以“疏畅清越”为其演奏特色。而从南北琴曲不同的派系来看，南曲一般在“数句后，必加收束另起。如掐撮五声、掐拨刺五声，皆收束之声也。另起以达未尽之意，使情致缠绵宛转，恒多幽闲适怨之音”^⑩。南曲的这些指法特点，在明代浙派的《梧冈琴谱》中，均有所体现。现将明代浙派的主要琴家及传谱情况分述如下：

徐和仲，名诩，南宋著名浙派琴家徐天民之曾孙。徐门琴学经徐晓山、徐秋山，第四代传至徐诩。徐诩性情温厚，居家笃学，在琴界有着很高的

声誉，被誉为“得心应手，趣自天成”。他培养一大批优秀琴家，如王礼、金应隆、吴以介、弘治间的张公助，其子惟震、惟谦也继承家学。徐诩作有琴曲《文王思舜》等，史载一些琴曲，凡经徐诩订正，则“号称神品”，编有《梅雪窝删润琴谱》（已佚）。

浙派流传到明代的琴谱主要有：

《神奇秘谱》成书于明洪熙元年，为现存最早的古琴曲谱集。该谱为明太祖朱元璋第17子朱权以12年时间编成。上卷“太古神品”16曲，从其减字谱的形式来看，多为“唐宋间遗留下来的原写古谱”。中下卷称“霞外神品”，共48曲，源于南宋浙派《紫霞洞谱》，沿用元代浙操《霞外谱集》的名称。意指那些“探少师（杨瓚）谱外不传之意”，并且历经加工的琴



《神奇秘谱》书影

曲。由此可见，在《神奇秘谱》（尤其是中下卷）中，较多地保留了宋元时期浙派古琴的一些原貌。然而，由于朱权主张尊重各派各家的不同特点，“操间有不同者，盖达人之志焉”。因此，朱权的许多传谱虽源自浙操，却不像后世那样强调“徐门正传”。

《梧冈琴谱》明嘉靖二十五年（1546）刊本，辑者黄献，号梧冈，广西平乐人。其琴学源自浙操徐门的张助与戴义。黄献在跋文内指明此谱乃“徐门高弟张公助先生亲传”^⑪。陈经序中指明张助的琴是从南宋徐天民一派流衍而来。张助于弘治年间被孝宗召入，以“徐门正传”教太监戴义。黄献亦

为太监，受学于戴义。嘉靖丙午年间，黄献“恐混其传”，在琴友刘静庵、成永田、韩虚亭等资助下，刻成此谱。^⑫可见，该谱所收42曲均为浙派传谱。

《琴谱正传》明嘉靖四十年（1561），杨培庵辑黄献和宋仕两家谱而成，它与《梧冈琴谱》同为现存最早的徐门琴谱，保存有徐天民祖孙四代增删修改的浙派嫡系传谱。曲目之下多注明原作者或徐门加工情况。

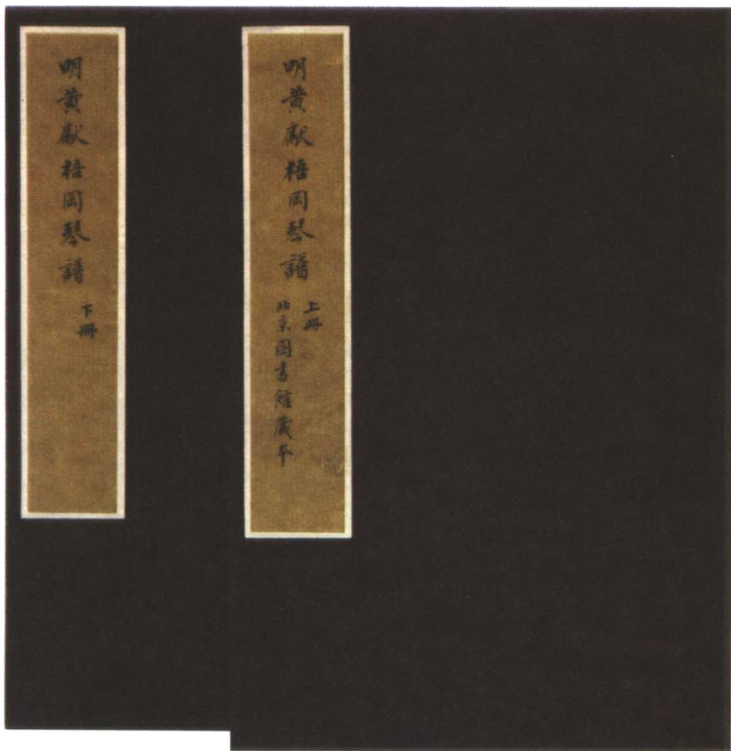
《杏庄太音补遗》成书于明嘉靖三十六年（1557），共分三卷，收73曲，编者萧鸾，字杏庄，阳武人，自幼学琴，以后精研浙操徐门。他原本是食禄万户的金陵世家，至晚年“希志于艺林”。公元1554—1557年，他“分五声（按调分类），益诸吟（增加序曲），删补各操，广释

义”，编成该谱。

《杏庄太音续谱》明嘉靖三十九年（1560）萧鸾编著，共收38曲。书中包括萧鸾从吴越所得琴谱和他自己创作的琴曲，如《石床读易》。而原未能“悉合徐门”之曲，经他反复订正，“方渐潜孚徐旨”。

《文会堂琴谱》成书于明万历二十四年（1596），钱塘胡文焕编，共六卷，计69曲，其中11首附歌词。胡文焕在《自序》中说：“今余此谱，皆亲传之浙操，顺畅而雅正，洁净而精当。”^⑬他自命是浙派，但不称“徐门”。从其谱中的指法来看，确有不少地方与黄献、萧鸾谱本不同，可能是浙派的旁支。

明嘉靖万历年间，以江苏虞山严天池为代表，在传统浙派的基础上，创立著名的虞山派。

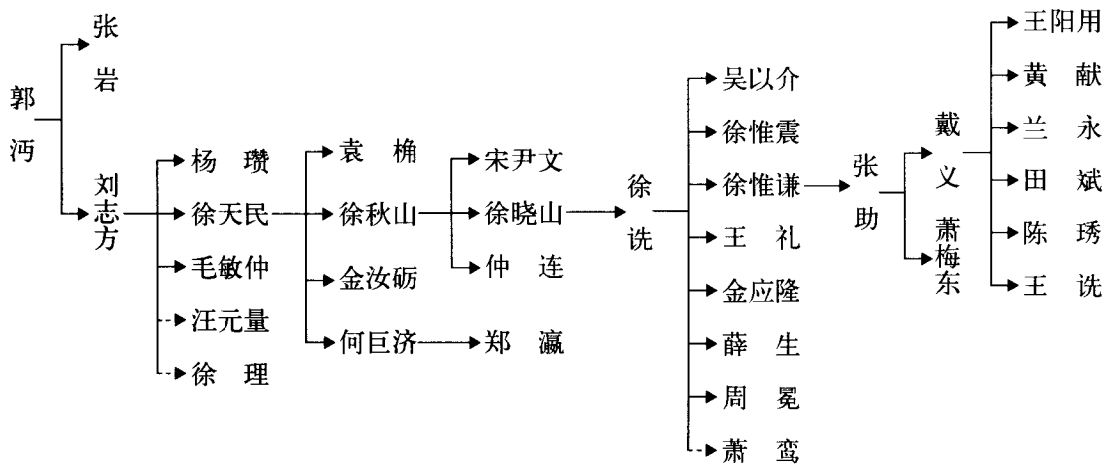


《梧冈琴谱》书影

明代虞山琴人颇多,并有过浙派徐门的影响。至明末,虞山派风行天下,琴家多以此为正宗,“一时知音,遂奉为楷模,咸尊为虞山派”^④!而传

统浙派虽然有一定影响,但其在琴界的统治地位,已为虞山派所替。

【附表一】浙派古琴师承系表



第二节 虞山派

虞山琴派形成于明代嘉靖、万历年间,这是一个充满变动、更替的时代。朝政的紊乱、帝王的荒淫、政教的分离、理想与现实的错位,使得士大夫的心态呈现出躁动和愤激的态势。与此同时,经济生活的繁荣,“心学”思潮的兴起,社会风尚的变迁,也导致士风的渐变与分化。于是,一部分士人选择了远离尘世,隐遁山水,于静谧飘逸的琴音之中,寻求惨淡世俗之外的玄远意境和孤高心气。泊泊的琴声,流淌出他们孜孜以求的至善至美,在如此天然的契和之中,他们演绎着这样一片唯美的天地……虞山琴派,正是在这样一个动荡与繁荣、死亡与新生交替

的历史时期,诞生了!

作为明清之际最有影响的古琴流派,虞山琴派在其琴学传承上,可谓渊源有绪。从其琴曲风格来看,远可溯至唐初之“吴声清婉”,近则继承了宋明之际“浙派徐门”的琴学传统,其间又曾受到明代宫廷琴谱和吴地民间音乐与民间琴家的影响。在审美上,虞山琴派倡导的清淡和雅、博大和平之琴风,与魏晋嵇康、宋代崔遵度等琴乐审美风格,可谓一脉相承。

虞山琴派发轫于江苏常熟、太仓,以严激(号天池)、徐上瀛(号青山)为代表,该派倡导“清、微、淡、远”琴风,被誉为“黜俗归雅,为

中流砥柱”^⑮。其对当时琴界影响之广及对后世影响之深远，均为琴派中罕见。

“琴川社”与虞山琴派

“琴川社”是明代嘉靖年间在江苏常熟兴起的一个古琴结社，与虞山派的形成有着直接的关系。

琴川社以严澂为中心人物，其他还有当地一批志趣相投的文人琴士。1602年《藏春坞琴谱》付印之前，严澂已在家乡常熟聚集一批志同道合的琴友。而与京师琴家沈太韶的会晤，当是在此次京师之游。1604年，严澂曾出任福建邵武知府3年，而这期间，琴川琴人的琴事活动并未间断。“琴川社”社友活动的方式，是选择一个幽雅宜人的自然环境，比如溪边，林间、庭院，进行弹琴雅集，其间还有饮酒赋诗。雅集的地点有时是在严天池居所，如“云松巢”、“松弦馆”、“真赏斋”等，或在某社友家中。现将该派琴人综述如下：

陈爱桐，娄东人，史称他为当地琴师之冠。尤其擅长演奏《雉朝飞》《潇湘水云》等曲。曾将此两曲传于张渭川，后徐青山从张渭川再“师事而得之”。

陈星源，严天池、戈庄乐、施涧槩、徐青山曾从他学琴。陈星源为陈爱桐之子，爱桐以擅弹《雉朝飞》《潇湘水云》等疾曲见称，但不轻传于人，甚至没将这些琴曲传于其子陈星源。据《大还阁琴谱·雉朝飞按语》称：“爱桐不授子嗣星源，而授渭川，以渭川能领其妙也”，还说先生“唯贤是取，不私于其子如此”^⑯。陈星源擅弹《关雎》《和阳春》，但《松弦馆》中只载《关雎》而不见《和阳春》，是因为陈星源从未将此曲“传于虞山，所以《松弦馆》中不载”^⑰。而徐青山是从施涧槩处学得此曲。不过，严天池曾从

陈星源学过《关雎》，《松弦馆》中有严天池的亲笔按语。

赵应良，字云所，常熟人。应良为当地琴家陈崑源之入室弟子。陈崑源，其事不详，仅知京师沈太韶擅长弹《洞天》《溪山》，陈崑源“妙会其旨”。赵从陈学琴，故《柳南随笔》称“赵的琴理，为天下第一”^⑱。赵应良曾经在嘉定当过官，后来也辞去了官职，回到家乡常熟，与严天池一起弹琴，并参与编订《松弦馆琴谱》，是严天池的至友，也是“琴川社”中的主要人物。

陈禹道，字锡贤，常熟人。其父陈瓚（字裸），为当时很著名的画家。禹道无意仕进，弹琴之余，还精于品茶。喜欢清谈、交游。其琴学于赵应良，尤其擅弹《苍梧怨》，人称“陈苍梧”。陈禹道也是“琴川社”的重要人物，曾帮助严、赵编订《松弦馆》。

戈庄乐，曾从陈星源学琴，擅弹《关雎》。他是一位隐而不仕的文人琴家。是严天池的挚友，常与严氏在“松弦馆”、“云松巢”、“真赏斋”中弹琴论诗。严天池曾为其诗文集作序，并称其“质美而好学”。另外，严天池晚年还写有一篇《戈庄乐像赞》，足见对其敬重之心。

徐亦仙，《柳南随笔》称严天池曾从民间一樵夫学琴，亦有说是一染匠，无名无姓，严天池为他取名叫“徐亦仙”。清代琴谱著录中有“徐可仙”，虞山人，作《溪山秋月》。是否与“徐亦仙”为同一人，不得而知。

严栝，严澂第三子。

以上琴人除陈爱桐、陈星源之外，均为虞山一脉，另外，尚有娄东（今太仓）一脉。有张渭川、施涧槩、徐青山等人，师从陈星源与陈爱桐，与琴川诸琴士来往颇多。张渭川为陈爱桐入室弟子，其琴艺十分精妙，尤其擅弹《乌夜啼》《潇湘》《雉朝飞》诸曲，后传于徐青山。施涧槩则

从陈星源学琴，擅弹《和阳春》《关雎》诸曲。此两人均为徐青山之师友。徐青山稍后于严天池，但与严澂为忘年之交，后来成为虞山琴派另一举足轻重的人物。

严澂与虞山琴派之创立

1. 严澂其人

严澂(1547—1625)，号天池，字道澈，江苏常熟人。其父严讷(1511—1584)是嘉靖二十年(1541)进士，由翰林学士累官吏部尚书，兼武英殿大学士。

严澂因父荫官中书舍人，1604年出任邵武知府(今福建省内)，他到任后，抵制一切贿赂，清除地方积弊，简化征税手续，对营私舞弊的官吏绳之以法。因此，严澂离任时，邵武士民为他建祠立碑，以示纪念。



严澂(1547—1625)画像，近人潘玉良画

严天池虽不乏为官从政的才能，但他似乎并没有太大的兴趣。他更追求适意、闲雅、恬淡的生活，诸如登山临水，谈禅问道，赏花品茗，抚琴作画，饮酒赋诗……而他一生中的大部分时间，正是由这些内容组成的。

严天池活了79岁，除了58岁时去做了3年邵武知府，其一生的大部分的精力都用在了古琴上，他的好友薛志学说他“绝不闻户外器音，自翰墨外，辄取古琴，焚香一弄，悠然自得……间尝坐听，不觉竞心顿销，洋洋乎道澈之和平袭人”^⑨。显赫的家庭出身与社会地位，使严天池在琴界起了很大的影响，类似宋末的杨瓚。他一生于古琴做了三件最重要的事情：一是组织“琴川社”，创立虞山琴派；二是编订《松弦馆琴谱》；三是力主“清微淡远”琴风，纠正了当时滥制琴歌的风气。

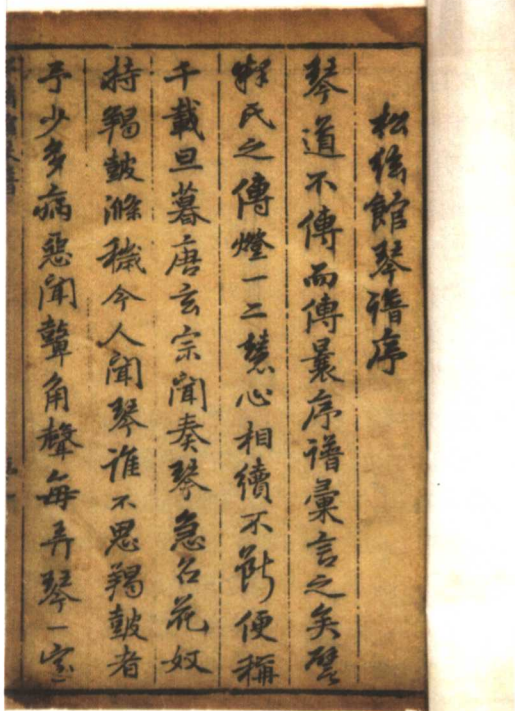
2.《松弦馆琴谱》考略

《松弦馆琴谱》是明代虞山琴派的代表性琴谱，它是在严天池的主持下，由琴川琴人赵应良等编订而成。是《四库全书》中唯一收入的明代琴谱。

《松弦馆琴谱》共收琴曲28首，如《洞天春晓》《阳春》《修禊吟》《古交行》《风雷引》《桃源吟》《清夜吟》《中秋月》《秋江夜泊》《胶膝吟》《静观吟》《溪山秋月》《苍梧怨》《列子御风》《良宵引》等。对以上28首琴曲的渊源及其指法特点作一考察，大体来说，有以下几个方面：

第一，《藏春坞琴谱》。

严天池曾于1602年与太监赫宁、王定安一起编订了《藏春坞琴谱》。《松弦馆》与《藏春坞》曲名相同者有14曲。这些曲目中除了京师琴家沈太韶的创作曲《洞天春晓》和《溪山秋月》二曲和陈星源传谱的《关雎》一曲，其他均为浙派传谱。源于《梧冈琴谱》和《琴谱正传》。比对



《松弦馆琴谱》

之后发现《藏春坞》与《梧冈》几乎是一字不差。《樵歌》《渔歌》等个别曲子虽有些变动，但也可看出是同一体系。但是，从《藏春坞》到《松弦馆》，上述诸曲的变化就比较大了，主要体现在几个方面：

(1) 对原有乐句、乐段进行增删，或缩减、或重复、或扩展某一乐句，有些在原曲调基础上加进一些新的音乐素材。比如《古交行》第一、八、九三段乐句被大幅扩展，其余段落与原曲基本一致。又如《列子御风》，其首段泛音句就被拉长，其后第一、二段扩充成为四个段落。类似的变化在《涂山》《庄周梦蝶》《渔歌》《风雷引》等曲中也一样的。

(2) 琴乐由“声多韵少”逐渐向“韵多声少”转变。由于受明代戏曲音乐的影响，尤其是昆曲音乐中声韵愈趋细腻、婉转多变，此时的古琴音乐也更为注重左手声韵的细微变化。《松弦馆》中，左手“吟猱绰注”等手法运用明显增多，而右手的拨弦音则减少，原曲中的“拨刺”、“长锁”、“撮”、“滚”等右手技法被简化或略去，这与严天池追求清微淡远的审美趣味也是一致的。

(3) 记谱趋于简洁，《松弦馆》中左手走音运用虽然增加，但整体风格趋于简化，严天池对原曲乐句及指法的删除也是较多的。从而使其在整体的演奏技巧上更趋简单。

第二，《西麓堂琴统》。

除去上述琴曲，《松弦馆》中另有九首乐曲之前曾见于明嘉靖二十八年（1549）的《西麓堂琴统》。《松弦馆》与此谱相同者，多为二至三段的小品琴曲，如《修禊吟》《清夜吟》《胶膝吟》《苍梧怨》等。其中十段以上大曲仅《苍梧怨》《汉宫秋》两曲，两谱的指法基本一致。不同之处在于左手吟猱绰注等运用增多，指法编配更趋简洁、合理。《松弦馆》选录这些结构短小的淡雅之作，显然与严天池的个人偏好及审美趣味有一定的关系。

第三，《松弦馆》中还有三个首次刊出的琴曲，为《良宵引》《中秋月》《秋江夜泊》，且都不自作解题。而自严之后，连见于虞山派各谱，故琴家推定可能是严氏的创作。这三首琴曲均属结构短小而气度安闲、指法简单之作，从曲意上看，亦止于吟风弄月、怡情悦性而已。

3. 严澂琴乐美学思想述评

历来论及虞山琴派，必定会谈到“清微淡远”。其实，严天池本人从未提到此四字。“清微淡远”——这是后人对虞山琴派风格的概括。最早对虞山派做出“清微淡远”评价的，见于清代

乾隆初年江苏南通琴家王坦的《琴旨·支派辨异》，其后，有关虞山派为“清微淡远”之类的说法，屡见于琴人之著述中。如杨时百“琴学丛书”，1937年《今虞琴刊》等。

人生哲学、生活情趣与其审美风格往往是紧密相连的。中国的儒学、道学、佛学是占统治地位的三大思想体系，其哲学思想渗透于中国传统文化各个领域。作为士大夫的严天池，其琴乐美学思想也必然受到儒、道、释思想的约束和规范，这是不言而喻的。同时代人许重熙在《天池严公墓表》中对其评价说：“早达圣贤之蕴，晚参乾竺之藏。可儒可禅，亦玄亦史。”^②因此，“清微淡远”这一富于中国古代文人音乐审美特色的美学理论，正是以这样一种人生哲学作为根基。

为了体现琴乐清微淡远、修身养性的宗旨，严天池在编订《松弦馆》时，把《乌夜啼》《雉朝飞》剔除谱外，一些不合古琴“正弄”五调的侧弄、外调也被排斥在外。而严氏“清微淡远”琴风与明代中后期士大夫党争失意而追求退隐山林之趣，可谓不谋而合。严天池本人就是一个官场失意而忘情山水的文人，在当时具有一定的代表性。这种宁静、闲逸乃至出世的思想在艺术审美上表现为一种简约、恬淡、清虚的风格。严天池《松弦馆》中的琴曲，无论在意境、题材与内容方面，都具有这种特征。比如《渔歌》《樵歌》《庄周梦蝶》《洞天春晓》《溪山秋月》等等，都在一定程度上反映出这种顺应自然，追求隐逸超世、返璞归真的思想。透过宁静、冲远、淡泊的山水田园，我们感受到其琴中的“禅趣”与“玄思”……

严天池倡导的“清微淡远”琴风，对于当时力匡时弊，纠正琴坛中流行的滥填文词的风气，起到了正本清源的作用。

在虞山琴派出现以前，粗制滥造的琴谱充斥于市，一些琴人热衷于逐音填配文辞，或为一些并无音乐性的诗词配音。在严天池去世前这40年（1585—1625）中，刊印的这类琴谱歌集达十余种之多。尽管其中有少数优秀之作，但也被淹没在大量的低劣作品之中。对此现象，严天池不遗余力地予以抨击，从而使这种情况得以遏制。

当然，严天池并非绝对否定琴歌的形式，只是对于这种普遍“牵合附会于文”的方式反感。在严天池看来，“琴之妙，……不尽在文而在声”，因为音乐比言词更能触动和宣导人的情感并与心志相通。所谓“郁勃宣而德意通”，并且还能平息和消释人们心中的欲念和躁动情绪，即所谓“欲为之平，躁为之释”。严天池在文中还谈到琴音“博大和平”之审美特性，从欣赏和演奏的角度谈到琴乐审美意境之丰富，已足以使人“怡人忘倦，自以为游在羲皇”^③。

由于严天池的大力疾呼，力匡时弊，从而使“清微淡远”之琴风，成为象征虞山琴派的精神标志。人们把严天池“比之古文中的韩昌黎，岐黄中之张仲景”，“一时知音翕然宗之”^④。

需要指出的是，过分标举“清微淡远”，其局限性也很明显，尤其是片面强调“微”和“淡”，必定会产生流弊。对此，稍后的徐上瀛对严氏的不足作了进一步的补充和修正。

徐上瀛与虞山琴派之发展

1. 徐上瀛其人

徐上瀛，号青山，明亡后改名猷，号石泛山人，娄东（今江苏太仓）人。

徐上瀛系普通文人琴家，其一生活动时间当是在1600—1662年间，时值明王朝风雨飘摇、危机四伏之时。而他一生所生活的吴门地区，又

是东林党、复社活动的基地，生活于这样一个“天崩地解”、“已居不得不变之势”的特定时代，徐上瀛的内心亦并非一直处于“心骨俱冷、体气欲仙”的“希声”之境。

徐上瀛曾有过“志存经世”的报国之心。他曾两次参加武举考试，然而并没得到当权者的赏识。崇祯时，明王朝危在旦夕。受友人陆符之荐，徐青山拟于崇祯十七年初春赴京正乐。当时崇祯皇帝十分喜欢弹琴，尤其擅弹《汉宫秋》。但崇祯时宫中琴风“繁剧而多哀靡”，而徐上瀛“妙指希声”、“其意尽黜新声，复还太古”^②，与宫中琴风，可谓大异其趣。然船至京口，李自成已进京，明王朝覆灭。徐上瀛为明宫正乐之心愿，未能实现。

同年五月，吴三桂勾结清兵入关，徐青山毅然弃琴仗剑，诣军门请求北上抗清。但使者派他驻守长江，这使徐青山十分失望，于是，他更名隐居于吴地的穹窿山学道。从这一年起直到他逝世的十多年间，他一直过着甘于清贫、遁迹隐居的生活。

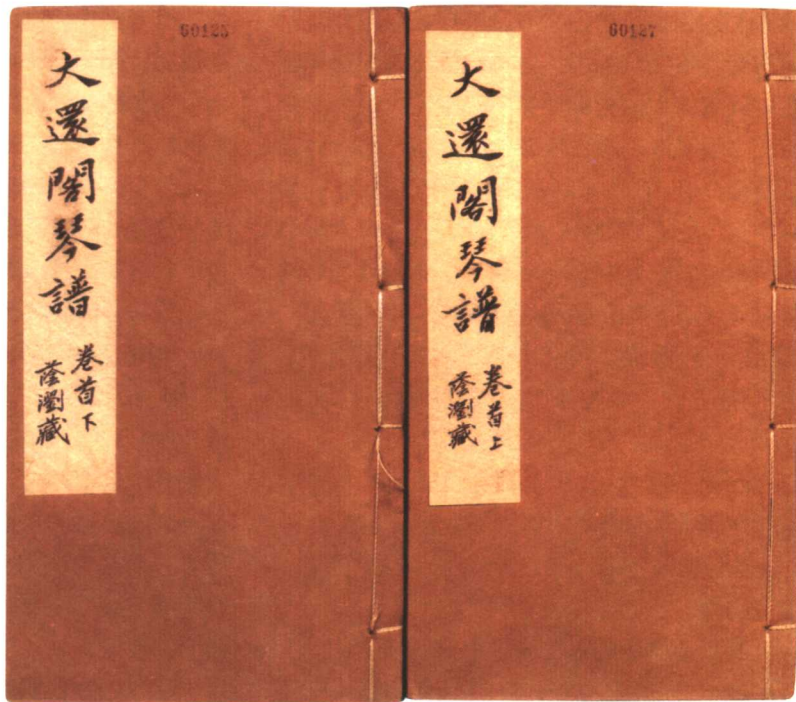
徐上瀛生当世变沧桑之际，其“济世”理想固然无法实现，但他在琴学上却是卓有成就。徐上瀛早年“息情婚宦”、“破产征琴”，明亡后又以琴而隐，体现了他不慕功名利禄、旷达忘世的精神品格。他曾师从陈爱桐之得意门生张渭川学琴，其中包括

陈爱桐“秘而不传”之《潇湘水云》《雉朝飞》诸曲。其后，又曾向陈爱桐之子陈星源及施涧槩学习《关雎》《和阳春》等琴曲，并与上述诸人及严天池为忘年之交，与京师琴家沈太韶为神交，与严天池为首的虞山派关系甚为密切。成名后“采擷英华……自名其家”，遂独步琴坛，成为继严天池之后虞山琴派的另一代表人物。“海内共推吴操，而徐君青山为之冠”，时人赞誉他是“今之戴安道”，“今世之伯牙”^③。

2《大还阁琴谱》述略

徐上瀛编订的《大还阁琴谱》，与之前严天池的《松弦馆琴谱》，是代表三百年来号称虞山琴学的两个中心文献。

《大还阁琴谱》原名《青山琴谱》，共收录琴曲曲谱32首，与之前的《松弦馆》大致相同，显示了体系风格上的一致性。将两谱对照观之，可



【明】徐上瀛《大还阁琴谱》，杨荫浏藏之清刻本

知曲名相同者共22首(如《洞天春晓》《阳春》《修禊吟》等),删去《清夜吟》《中秋月》《胶膝吟》等6首小曲,并增加《和阳春》《雉朝飞》《乌夜啼》《离骚》《潇湘水云》等10首琴曲。因此,徐青山不仅继承了严氏琴学之精华,并对此作了进一步发展,概括起来,有以下几个方面:

第一,严谱中,谱法约略,指法简拙,不收疾曲,不收外调;徐谱则谱成体系,疾曲如《乌夜啼》《雉朝飞》,外调如《潇湘水云》《离骚》等,均兼收并蓄。并且,同是清微淡远,严氏偏于孤高、约略、平易、从容一面,徐氏则是由具体的演奏层面,上升到审美意境的高度,其《溪山琴况》每项均结合弹琴的特点作有详尽的分析,从而使虞山琴学得以“臻于大雅”。

第二,除了上述变化以外,在指法、记谱方面也有了一些新的变化。在明代琴谱中,从明初的《神奇秘谱》到明末严天池的《松弦馆琴谱》,徽间音并不明确标出,这种记谱方式在选择音高时具有较大的模糊性和不确定性,因为两个徽位之间可以是小二度音、大二度音、小三度音以及微分音。在明末清初的《古音正宗》已开始标明具体的徽位微分,如七徽九分,七徽六分等等,而到了徐青山的《大还阁》,则每首琴曲的徽间音标示均十分明确、细致。如原先的“六上”被明确是“六二”或“六四”甚至“六七”,原先的“七八”、“七上”也明确是“七徽九分”、“七徽六分”、“七徽三分”,等等。

除此之外,徐青山对《松弦馆》中一些不合运指逻辑的相悖指法,也作了改动。因此,从总体上看,《大还阁》指法是比《松弦馆》更趋合理、清晰。

其三,左手的润饰更趋丰富、细腻。

在严氏的《松弦馆》中,已出现琴乐由“声多韵少”向“韵多声少”变化的趋势。到了徐青

山的《大还阁》,左手的“吟、猱、绰、注、上、下、退、复、逗、撞、唤”等装饰音变化已变得愈来愈细腻、复杂。徐青山“二十四琴况”中的琴乐审美思想,正是从这些大量丰富的左手指法的运用中体现出来。如《松弦馆》中只有“吟”,而《大还阁》已对“吟”作了细致的区分,有“荡吟、绰吟、飞吟、注吟、游吟、细吟、急吟、缓吟、双吟、徕吟、缓急吟”十余种。同样,“猱”也有“撞猱、急猱”等数项。通过这些滑奏音的多种运用,使音乐更具韵味,旋律也更为多彩。

由于徐青山从实践到理论弥补了严天池的缺陷,故后世琴人对徐青山赞誉有加。《四库全书总目提要》曰:“是谱(《松弦馆》)之后,继之者有徐《大还阁》。天池青山二家,遂为虞山派之大宗。”^②

3. 徐上瀛对严氏琴乐美学思想之补充与修正

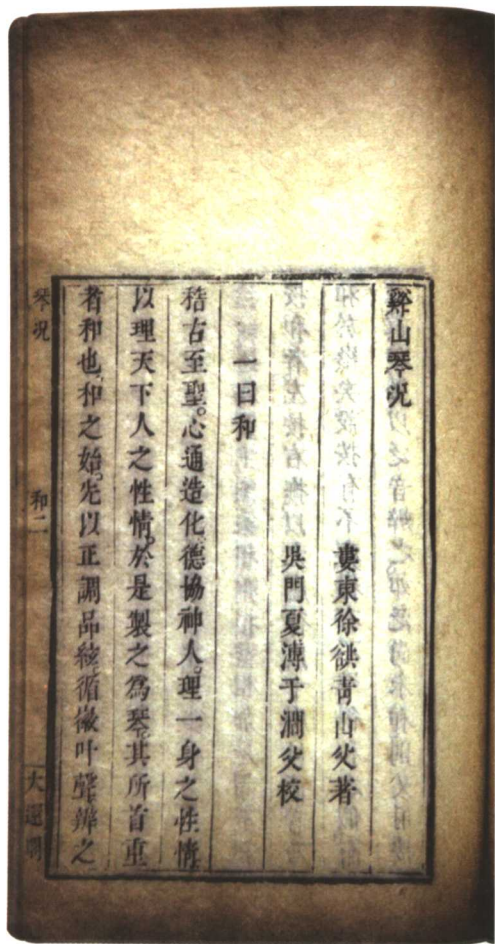
徐青山作为虞山琴派中人,又与严天池过从甚密,对于弘扬严氏“清微淡远”,自是不遗余力。综观徐上瀛《溪山琴况》全文,其基本论述也是建立在“清微淡远”的基础之上。故徐愈(退庵)认为其“近取虞山,远追太古”,笔者以为尚得要旨。尽管如此,《琴况》的价值与意义在于它对严氏琴乐美学思想的补充和修正。

第一,清淡并且宏丽。

《琴况》中运用了许多相反相成的美学范畴,比如“淡”,不仅与“古”相通,且淡中有恬:“琴声淡,则益有味,味者何?恬是已。”^③古淡甚至包括“宏”与“丽”:“盖宏大则音老,音老则入古也。”^④“丽者,美也,于清静中发为美音。丽从古淡出,非从妖冶出也。”^⑤这样,“淡”就不是简单的枯淡,而是一种具有丰富内涵的“淡”。

第二,和雅并且劲健。

徐青山对于和雅的要求是“藏健于清”,“于



《溪山琴况》

从容闲雅中，刚健其指，而右则发清冽之响，左则练活泼之音，斯为善也。”^②他一再反对“抚弦柔懦，声出萎靡”，而要求“响如金石，动如风发”，并且说：“指求其劲，按求其实，清音始出；手不下徽，弹不柔懦，则清音并发。”^③和雅不离清实与刚健，这正是《琴况》论旨的精彩之处。

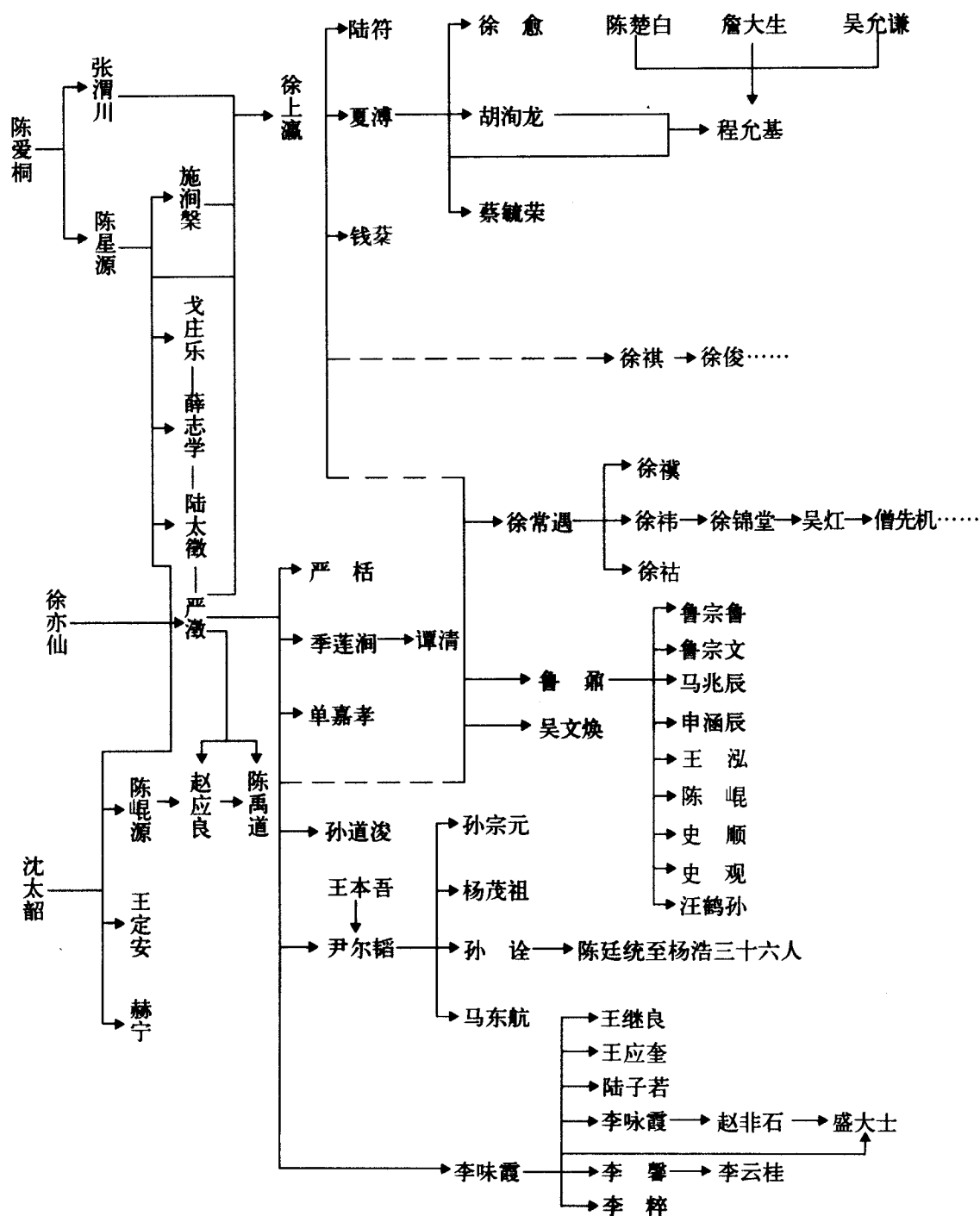
其三，雅正并且奇变。

徐青山认为“琴操之大体，固贵乎迟。疏疏淡淡，其音得中正和平者，是为正音，《阳春》《佩兰》之曲是也。忽然变急，其音又系最精最妙者，是为奇音，《雉朝飞》《乌夜啼》之操是也。所谓正音备而奇音不可偏废，此之为速”^④。从这里，我们可以看到徐氏对其《大还阁》所收琴曲作了理论上的阐释。他将“最精最妙者”赋予像《雉朝飞》《乌夜啼》一样的疾曲，这无疑是对严氏褊狭观念的一种突破。仅就这一点而言，它与虞山派的开山人物——严天池专主雅正而排斥奇变、以单一清微淡远为旨的做法相比，毕竟不可同日而语了！

由此可见，《琴况》不仅仅是传统琴学卓越的解释者和继承者，更是它的修正者和发展者。

不过，需要指出的是，徐上瀛虽然对严天池的琴学思想从实践到理论都作了进一步的发展和补充，但两者在风格上并无质的差异。《琴况》提出了“亮”、“丽”、“宏”、“采”的要求，但反对“其声艳而可悦”。它提出了“劲”、“健”的要求，但健指的目的是使“冲和之调无疏慵之病”。正因为如此，徐上瀛才会如此推崇严天池的琴谱琴风，认为“琴谱不啻充栋，独称《松弦馆》谱为最，以其音调大雅，与俗不侔”^⑤。故清人胡洵龙评价说：“天池作之于前，青山述之于后。”^⑥清末杨时百先生也说：“天池严氏以清微淡远为宗，徐青山继之。”^⑦因此，我们既要肯定徐青山在局部问题上“稍为变通”，修正并发展严天池琴学思想的一面，同时也应看到他在整体上受严天池思想影响，继承其审美观的一面。

〔附表二〕 廬山羣派師承系表



第三节 广陵派

虞山琴派到了清代康熙后期，虽为世所尊崇，但其师承体系，已日趋淡化，其后也不见有影响之琴家与传谱出现。此时古琴音乐的中心，其实已转向了同为江南古城之维扬地区。

扬州，古称广陵。早在隋唐时期，这里就是东南沿海经济、文化之中心。从唐人李颀“主人有酒对今昔，请奏鸣琴广陵客”的诗句以及《云仙杂记》中“李龟年至岐宅，闻琴声，断弹楚声者为扬州薛满”的记载来看，可知这里是有着流传不绝的琴学传统的。到了清代乾康盛世，扬州更成为漕运的要道、南北交通的枢纽，从而导致扬州文化艺术的繁盛。据清人李斗《扬州画舫录》记载，当时在扬州北郊，到处是表演清唱、十番鼓、锣鼓、小曲、滩簧的歌船，自朝至暮，鼓乐不绝，另外如苏南的昆曲、安庆的二簧、弋阳的高腔、句容的梆子，真可谓诸戏杂陈，令人目不暇接。与此同时，各地的文人雅士也相继云集广陵，琴坛名家荟萃，人才辈出。至此，一个新的琴派——“广陵派”亦终于形成，成为清代中期以后影响最为广泛的琴派之一。

在广陵派的几种传谱中，以清初徐常遇的《澄鉴堂琴谱》、徐祺父子的《五知斋琴谱》和吴烜的《自远堂琴谱》等，最具影响。

广陵琴派的传人与传谱

1. 徐常遇及其《澄鉴堂琴谱》

广陵派历来视清初扬州琴家徐常遇为开山鼻祖。徐常遇，字二勋，号五山老人，生于清顺治年间，生平不详，其师承亦不清。但从他编撰之琴谱及指法中，可见他的琴风与虞山派相近，

明显继承了虞山琴派的传统，崇尚淳古淡泊，取音柔和委婉，跌宕多变。史称其“气味与熟派相近，其指法探微泄奥，极古人所未尽”^⑧。徐常遇著有《琴谱指法》，并辑有《响山堂琴谱》（只有残存本）。其第三子徐祗（字晋臣），曾于康熙二十八年游京师，以琴广交当时的名公巨卿，其中有不少人为此两书分别撰序，至康熙五十七年（1718），由高官年羹尧出资将徐常遇的《琴谱指法》和《响山堂琴谱》合成一书，就是现存的《澄鉴堂琴谱》。

徐常遇一生与琴为伍，琴名远扬大江南北，因而平生弟子极多。他的三个儿子徐祜（周臣）、徐祗（晋臣）、徐祺（璣臣），均承家学，造诣很深，其中长子徐祜和三子徐祗，年轻时曾去北京报国寺，“拥弦角艺，四座倾倒”，一时京城盛传“江南二徐”。康熙皇帝“闻其名，召见寄畅院，祜、祗对鼓数曲”。兄弟三人之中，以徐晋臣的声望尤著，有人曾以唐诗“一声之动物皆静，四座无言星欲稀”，来赞美他的弹奏。《扬州画舫录》中也说：“扬州琴学以徐祗为最。”

《澄鉴堂琴谱》共收录琴曲37首，与虞山派徐青山之《大还阁琴谱》曲名相同的达22首，为《和阳春》《修禊吟》《双鹤听泉》《风雷引》《白雪》等。进一步比对以后，可以发现，除《箕山秋月》对原《溪山秋月》作了较多的改编与扩充，《双鹤听泉》改动亦较多以外，其余诸曲虽有局部的润饰增删，但总体上却无甚差异，明显为同一体系。《雉朝飞》《潇湘》《离骚》《平沙》《乌夜啼》等曲，段数虽不一样，但只是分段之处不一样而已，其指法、内容并没有大的不同。



【清】徐常遇《澄鉴堂琴谱》

因此，这其中的传承关系，是显而易见的。另外，《澄鉴堂》中的《琴谱指法》，亦沿袭了徐青山《万峰阁指法秘笈》的体系。

由此可见，虞山琴派对徐常遇父子及其琴谱是有一定的影响，故查阜西先生曾推断徐氏一系“实虞山之旁支耳”。而广陵琴派除其后徐祺《五知斋》以外的三本琴谱及其撰谱人，均是从徐常遇一系派生而来，先是吴虹学琴于徐之子徐锦堂，一生“弹心琴学”，至83岁时刊印了《自远堂琴谱》（1802）。吴虹晚年传琴于僧先机，僧先机又传琴于僧问樵。而僧问樵入室弟子中有后来成为广陵派晚期代表人物之秦维瀚，编有《蕉庵琴谱》（1877）。

徐常遇一派弟子中有名的还有徐锦堂。他专心授徒，日与沈江门、吴重光等琴家交流琴艺，为广陵琴派的传承和发展作出了重要贡献。

2. 徐祺及其《五知斋琴谱》

《五知斋琴谱》是近三百年来在琴坛流传最广的一本琴谱。著谱人徐祺，号大生，别号古琅老人，是扬州著名的琴家。他“性无杂嗜”，

一生“笃志琴学”，“每以正琴为己任”。曾游历燕、齐、赵、魏、吴、楚，访遍知音之士，精细推敲各派琴谱达30年之久，著成了《五知斋琴谱》这一为琴界推崇备至的重要琴谱，然而未能即时出版。一直到54年以后，徐

祺的儿子徐俊在安徽遇到了知音周鲁封，在周的帮助下，于康熙六十一年（1722）首次刊印。

《五知斋琴谱》中所收32曲，除《澄鉴堂琴谱》中的21曲以外，兼收了金陵、吴、蜀各派琴曲十二操。有的琴曲如《墨子悲丝》《普庵咒》《秋塞吟》等，经过徐祺和他以后的广陵琴派各琴家的加工改造，已成为广陵琴派的传统名曲。

虞山派徐上瀛已十分注重左手的走手音，广陵派琴家更是认为琴曲演奏必须“婉婉成吟”、“丝丝叶韵”，而这种谐婉的韵味又全靠指法的细微。为此，徐祺父子以毕生的精力，在《五知斋》中对指法作了极为完善、详尽的考订，对左手吟猱上下该至几徽几分，也一一注明，尤其是左手指法，极为细致。因此，与它谱相比，《五知斋》显得论断精严，指示全面。

在挾取旧谱时，《五知斋》也不是一味照抄，沿袭自缚，而是匠心独运，赋予新意。虞山派对《五知斋》的影响是比较大的，但徐氏父子并不因循守旧，而是对原谱“添合始末，损益相加”，使其发展为具有独特风格的乐曲。比如《墨子悲

丝》一曲得自吴派，但“必用熟派作主，加以金陵之顿挫，蜀之险音，吴之含蓄，中、浙之绸缪，则尽得其旨而众妙归焉”^⑥。琴谱中类似的记载还有很多，从中我们可以看到广陵派正是以虞山派之清淡和雅为基础，继而融入吴派的婉转含蓄，金陵派的抑扬顿挫，蜀派之刚劲豪迈，中州派之高古端严，并最终形成跌宕细腻、恬逸洒脱的风格。

又如《潇湘水云》一曲，题下虽注“熟派”，但经徐氏父子几十年的体悟修改，早已面目全非。该谱大大丰富了左手的指法，以虚带实，虚实相生，将作者眷念国事的怅惘之情寄寓在烟雾缭绕、云水奔腾的画景之中。结构上，由原10段至12段扩充为18段加一尾声。并采用了层层叠叠的结构布局。通过旋律由低而高的四次递升，给人逐层推进的感觉，加上15度的大跳，切分节奏的不断出现，商、羽多种调式的转换，以及滑音和滚拂的运用，增强了乐曲的气氛，使情绪的层层波涛，如江河流水，难以遏制。其他如《樵歌》《洞天春晓》等曲，经徐祺父子的创造性加工，也都意趣横生。

3. 吴烜及其《自远堂琴谱》

随着《澄鉴堂琴谱》和《五知斋琴谱》的问世，广陵琴派在清乾隆、嘉庆年间进入了鼎盛时期。这一时期广陵琴派的主要代表人物是吴烜。

吴烜(1719—1802)，字仕伯，扬州仪征人，他曾师从徐锦堂，又常与徐祺之子徐俊游，因此



【清】徐祺《五知斋琴谱》，中国艺术研究院藏

吴烜基本上继承了广陵琴派徐常遇、徐祺两家琴学的精髓，而同时又有创新和发展。吴烜积平生之精力，编著了《自远堂琴谱》二卷，搜集了约90首琴曲，除《澄鉴堂琴谱》《五知斋琴谱》两书中的45曲外，还增收了《龙翔操》《梅花三弄》《幽兰》《天台引》等45个新曲。由于种种原因，这部书直到他84岁高龄时，才得以出版。

吴烜平生对《律吕正义》《琴旨》等乐律学的著作很有研究，并将心得纳入自己的琴谱中，从而强调了以“三弦为宫”的方法，较好地解决了古琴的均调问题。在《自远堂琴谱》中，关于演奏的理论虽不多，但根据该书序、跋，可见其对广陵琴派演奏风格的影响之深。比如，他提出“曲传音节，传其神妙”的主张，为后世广陵琴派奠定了“音随意走，意与妙合”的艺术风格。他主张兼收南柔北刚之长，强调“吟猱立体为用”，促进了广陵琴派演奏指法向“跌宕多变，刚柔相济”的方向发展。



【清】吴江《自远堂琴谱》，中国艺术研究院藏之清刻本

吴江只有两个弟子得其真传，一是释先机，一是颜夫人（真名不详），从而形成俗、释两派。俗家一派，由颜夫人传梅植之、姚仲虞、周璜、符南樵等。释家一派，则由释先机传释明辰、袁澄、释牧村、释逸梅、秦维瀚等。这其中最出色的是编纂《蕉庵琴谱》的琴家秦维瀚。

4. 秦维瀚及其《蕉庵琴谱》

秦维瀚是清末广陵琴派的著名琴家。其“秉性冲淡，嗜古独深，弱冠即精琴理，迨年逾五十，朝夕不倦”^⑦。他曾师从问樵和尚学琴，尽得其传授。秦维瀚的学生何本祖说：“蕉庵之琴不求之于琴，因求之于性情，复求之于音律。”^⑧秦维瀚既继承了前人调气练指、审音辨律的要旨，又提出弹琴指法的处理要根据琴曲内容“分轻重之度，思缓急之宜”，从而为广陵琴派跌宕多变、绮丽细腻、刚柔相济、音韵并茂的艺术风格的形成，奠定了基础。

秦维瀚于同治七年（1868）编成《蕉庵琴谱》四卷。书中收录了他平生孜孜不倦所练习的32首琴曲。由于这些琴曲师承有序，而且秦维瀚对它们也是深有体会，因此，《蕉庵琴谱》较真实地反映广陵琴派传统琴曲的面貌，如《樵歌》《渔歌》《墨子悲丝》《佩兰》《梅花三弄》《龙



【清】秦维瀚《蕉庵琴谱》，杨荫浏藏本

翔操》等。

秦维瀚传授的俗、释两家的弟子很多，如：孙檀生、胡鉴、赵逸峰、何本祖、乔子衡、丁绥安、解石琴、王素、王耀先、徐卓卿及琴僧雨山、莲溪、皎然、普禅等。

5. 释空尘及其《枯木禅琴谱》

释空尘，又号云间道人、云间上人。他曾先师从释牧村，后又师从秦维瀚的弟子赵逸峰、丁绥安和乔子衡等琴家学琴，“蒙其悉心指授，研究义理，三十年来，仅谙数曲”^⑨。其后诸师相继离世，空尘和尚遂携琴云游燕、齐、楚、越，遍访同道，“善琴者必谒之”^⑩。他在演奏上尤为注重“去杂除繁，体会吟猱，注意指法，一归音韵和平，谐声合节”^⑪。于清光绪十九年（1893）刊行了《枯木禅琴谱》八卷。

这部琴谱共收录了32首琴曲，其中25首为广陵琴派传统琴曲，余下7首是空尘和尚以佛教梵音而创作的古琴曲，如《那罗法曲》《怀古曲》《枯木吟》《独鹤于飞》等。

空尘认为，琴德和禅理互为表里，他潜心琴学的目的在于以琴喻禅，把琴学作为传授佛学的载体，故他不收俗家弟子学琴，他的弟子如释肇慈、印恒、起海、朱溶、钱镐龄、钱发荣、朱



【清】释空尘《枯木禅琴谱》书影

影响很大。

孙绍陶的古琴演奏出音清亮、圆润、细腻，“清淡则若烟散云弥，劲疾则清亮和缓，琴意在自然中畅达”^④。他还精研唱弦之术，佐以记忆。平生弹奏广陵琴曲数十曲，其中以《樵歌》《渔歌》《佩兰》《龙翔操》《墨子悲丝》《梅花三弄》《山居吟》等曲最有心得。

孙绍陶待弟子亲如子女，每授一曲必反复示范，一吟一猱均手把手亲授。他的弟子较多，其中张子谦、刘少椿尤为著名。其他还有翟筱波、高治平、胡斗东、程孔阶、张伯儒、朱敬吾、仇森之、吴小仙、施起之、林

兆蓉、邵鼎等多为佛门弟子。因他不收俗家弟子，清末著名古琴家黄勉之为得广陵真传，曾暂入空门拜空尘和尚为师学琴。

6. 孙绍陶

孙绍陶（1879—1949），讳祖亮，江苏扬州人，是清末至民国年间广陵琴派最重要的琴家，为秦维瀚的再传弟子。他出生于扬州的一个古琴世家，毕业于江苏省如皋师范学校，其父孙檀生是广陵琴派的著名古琴家。先生自幼聪慧好学，得其家传，后又师从秦维瀚的弟子丁玉田、解石琴学琴，得广陵琴派之真传，琴艺一时称绝。除了古琴，先生在古文、诗词、书法等均有所长，还喜欢演唱昆曲和赏花。

1912年，孙绍陶与同好王方谷、胡滋甫等一起创建了“广陵琴社”，任社长达二十余年，其间，张子谦、刘少椿、翟筱波、高治平、胡斗东等相继入社。1936年秋，在孙绍陶的主持下，扬州广陵琴社在史公祠内梅花岭举行雅集，孙绍陶、胡滋甫、高治平、朱敬吾、张子谦、刘少椿、胡斗东和查阜西、仇森之、彭祉卿等参加，



1936年秋《扬州史公祠梅花岭雅集图》

后排左起：刘少椿、张伯儒、孙绍陶、朱敬吾、仇森之；前排左起：胡滋甫、张子谦、彭祉卿、查阜西、高治平、胡斗东。

7. 张子谦

张子谦(1899—1991),是广陵琴派的重要传人,现代著名琴家,1899年生于扬州,14岁开始向广陵琴派前辈孙绍陶学习古琴,掌握了《平沙落雁》《梅花三弄》《龙翔操》等广陵琴派代表曲目。1924年定居上海,后与彭祉卿、查阜西等组织成立了今虞琴社。

1956年,张子谦任上海民族乐团古琴演奏员,和孙裕德合作的琴箫合奏堪称珠联璧合。其演奏风格刚健、遒劲,继承了广陵琴派的特点,节奏处理较为自由,按音音色刚柔多变。与查阜西、沈草农合编的《古琴初阶》,是初学古琴者的重要学习资料。1958年起兼任上海音乐学院古琴教授。当代琴家龚一、成公亮等均曾从其学琴。

十年浩劫时期,张子谦被打成牛鬼蛇神,抓去批斗,工资很少,仅能勉强糊口。70年代末,今虞琴社恢复活动,张子谦以80高龄出任社长,操持社务。

自1938年始至60年代中期,张子谦用写实的方法,写下了近30年琴坛活动和弹琴心得的

日记《操缦琐记》,这是一份极珍贵的历史资料,可惜在“文化大革命”中流失了一本。

作为广陵琴派的代表,张子谦的演奏格调高古,下指强劲凝练,节奏跌宕自由,意境豁然而深邃。他所演奏的《梅花三弄》《龙翔操》等曲,吟猱有度,韵味醇厚,其轻重缓急变化似在不意之中,挥洒自如。诚如他早年所写:“近更欲作进一步研究,意在博访周咨,融合各长,取长补短,为广陵琴界辟一新纪元。”^④

8. 刘少椿

刘少椿(1901—1971),号德一。1901年10月16日生于陕西省富平。1914年冬,随父南下江苏扬州,并在其父经营的盐号学生意。其父逝世后,盐号倒闭。为谋生计,先后任图书馆管理员、国民政府民航局庶务主任及临时教养院少尉军需等闲职。刘少椿的琴缘,是自1928年请孙绍陶先生至家中任家庭教师始,子女们随孙先生补习古文,而自己则拜孙先生为师学琴,前后三年整。

20世纪50年代,刘少椿曾在南京乐社传授古琴,时有张正吟、梅曰强、林友仁、龚一、邓文权等人得其传授。1958年,在南京艺术学院音乐系教授古琴。1963年,返回扬州,任江苏省文史馆馆员。1959年,和甘涛编写了《古琴教材》,20世纪60年代,与吴景略先生编写了《院校古琴教学大纲》。出版有CD唱



张子谦(1899—1991)



刘少椿 (1901—1971)

片多种。

刘少椿先生是广陵琴派的第十代传人，刘先生对广陵琴派的重要贡献在于他弘扬了“跌宕多变，绮丽细腻，刚柔相济，音韵并茂”的广陵琴韵。从他的琴声中，我们能感受到他深沉、内在、宁静、恬淡的真性情。

广陵琴派的艺术风格

广陵派是清代以来影响最为广泛的琴派之一，它的传承人至今依然活跃于琴坛之上。

1. 飘逸跌宕的节奏

古琴音乐独特的记谱方法，给琴家展示自己的个性风格留下了十分自由的空间。与一般琴乐节拍规整，讲求中正和平的节奏不同，广陵派的节奏显得极其生动跳跃、跌宕多变。初听使人无拍可击，随着音乐情绪的变化，轻重缓急似在不意之中。如果将一般琴人演奏的新《梅花》与俗称老《梅花》的广陵派《梅花》作一比较，

可见两者在节奏上的迥然不同。前者节奏规整，重在表现梅花洁白端庄的形象。而后者以切分节奏为主，每句的乐逗参差不齐，从而产生一种动荡不定的律动感，使梅花形象显得更为飘逸多姿，生机勃勃。

在广陵派的另一首代表琴曲《龙翔操》中，这种自由跌宕的节奏特点更显充分。张子谦先生这样写道：“它的节奏，通体都用跌宕，结构非常紧凑。分开有时三五乐句或七八乐句成一段落，合起来全曲又一气呵成。有细密处，也有奔放处。圆转意随，收放自如。”^④这种似散非散、灵活自由的节奏处理，使这首琴曲显得意趣酣畅，与原曲散诞不羁、翩跹然任意飞翔的情景极为吻合。

2. 细腻灵活的指法

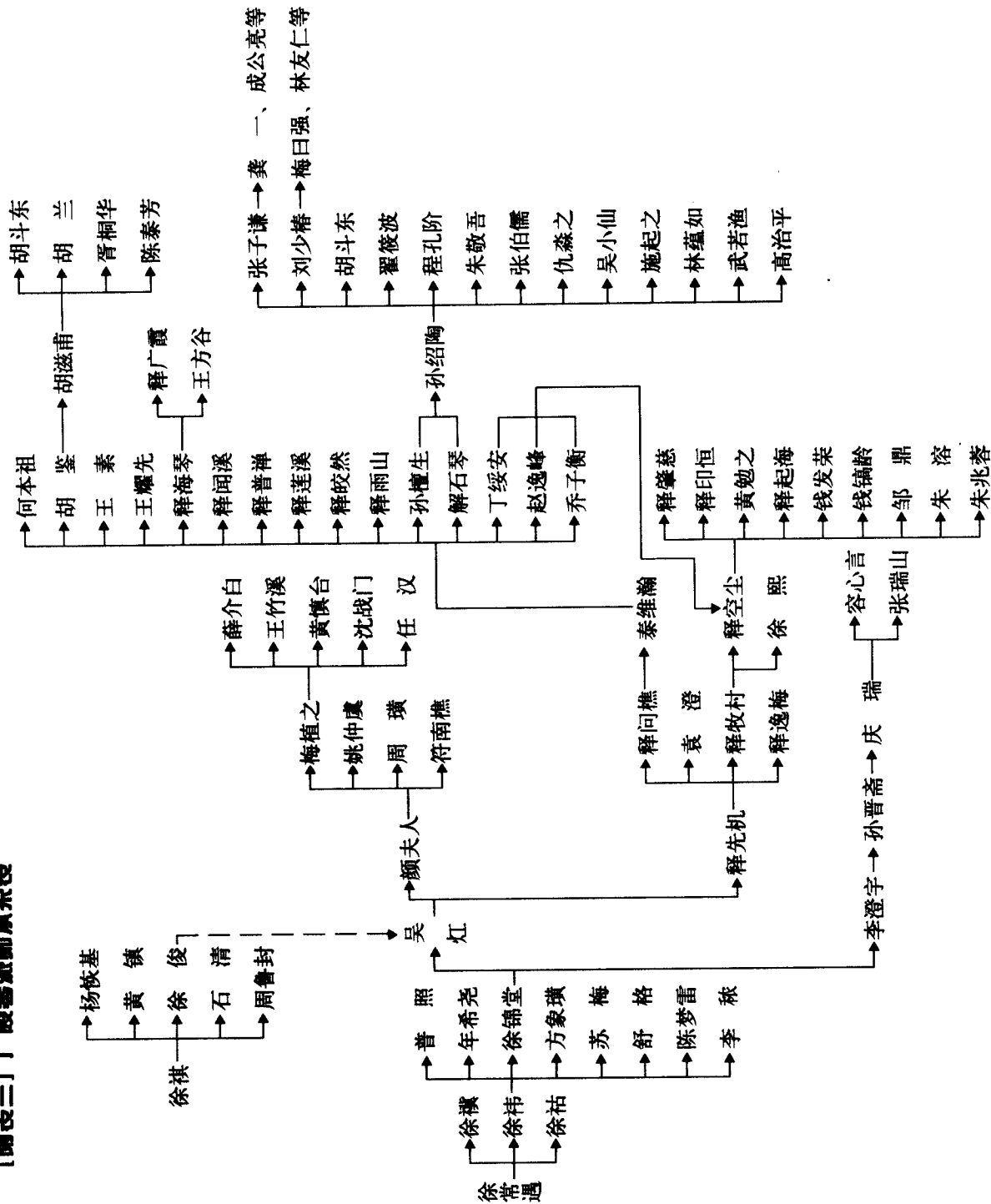
清代广陵派琴家徐祺在《五知斋琴谱》中写道：“琴之为道，在乎音韵之妙，而音韵之妙，全赖乎指法之细微。”^⑤为了获得“婉婉成吟”、“丝丝叶韵”的演奏效果，广陵派琴家在左手的吟猱上极为讲究细致。《五知斋琴谱》在论述“吟”这一节时，列举了长吟、淌吟、定吟、绰吟、细吟、游吟、荡吟、急吟、缓吟等16种吟法。从广陵派演奏的《平沙落雁》一曲中，可见吟猱运用十分频繁细腻，凝神静听，自有一种柔婉入微的韵致充溢于琴音之中……

在广陵派的传谱中，左手双撞的运用也十分常见。其右手喜用偏锋，即触弦不是手指中间，而是偏右侧。无论勾、剔、抹、挑、轮指，都带有这种特殊的手势。从而使手指触弦肉多于甲，其音色更显古朴凝重。

3. 独特的唱弦方法

这是广陵派独有的教学和传承方法。它是根据旋律的音高和节奏，把弦位及左右手指法名称唱出来。这样，不仅便于学习，也有助于习

附表三 广厦集团师承关系表



琴者对指法的记忆。古人云：“三日不弹，手生荆棘”，而广陵派琴家采用“唱弦”的方法，即使多年不弹，手法生疏，也只要数日即可恢复。只可惜“唱弦”之法在当今已几成绝响，仅在少数几位广陵嫡传的琴人中尚有传承。

4. 恬逸洒脱的风格

广陵琴派在继承虞山派恬淡清雅风格的同时，又作了进一步的发展。其音乐风格既舒畅柔美，又潇洒自如，活泼奔放之中寓有幽逸的情味。这在广陵派琴家演奏的《梅花三弄》《龙翔操》《平沙落雁》中均有表现。

如《樵歌》，全曲通过G商→G徵→D徵等主要宫调的色彩对比，生动描绘了借“苍松古柏之韵”聊以言志的意趣。曲中还多次运用樵夫号子的音调，经广陵派的加工，使全曲不仅质朴浑厚，而且圆润畅美，“一气虚灵”。其他如《洞天春晓》《羽化登仙》《雉朝飞》等曲，经广陵派创造性的加工也都意趣横生，焕然一新，充分体现了广陵琴家继承革新的精神。而正是这种精神，使广陵派在虞山派的基础上，在节奏、指法、音乐意境等方面都能呈现一派独特的风貌，为古琴音乐的继承与发展提供了一个很好的范例。

第四节 蜀 派

蜀派古琴溯源

蜀派又称川派。蜀地自古人杰地灵，文风炽盛，故其琴学是有着悠久的历史 and 渊源的。汉代司马相如以琴挑卓文君，早已成为佳话。近几十年来，在四川资阳、绵阳等地的汉墓中，还出土了不少陪葬的琴俑，在四川雅安汉代高颐阙上也刻有师旷鼓琴图，可见，古琴在古代的蜀地是很有传统的。

至唐代，蜀中琴风最盛，诗人徐晶在《送友人尉蜀中》中写道：“故友汉中尉，请为西蜀吟。人家多种橘，风土爱弹琴。”李白的“蜀僧抱绿绮，西下峨眉峰。为我一挥手，如听万壑松……”诗中所写的正是听蜀地琴僧弹琴。另外，琴家赵耶利也有“吴声清婉，蜀声躁急”的评论。

宋元时期，蜀地文人弹琴风气依然很盛。如苏轼、文同等，都是四川人，并在蜀地留下了许多弹琴、咏琴、听琴的诗句和故事。如苏轼的《杂书琴事》13则，文同的《琴室》中写道：“将

何写幽意，有此古桐声。为问好弹处，谁来听蟹行。”元代文人耶律楚材将他所喜爱的琴风比喻为“如蜀声之躁急，快人耳目”。

明代，蜀地琴家有杨慎，崇祯时曾在宫内教帝王学琴的杨正经等。

至清代后期，四川古琴有了较大的发展，而蜀地古琴在近代之所以声名大振，实离不开清末琴家张孔山。

蜀派古琴的传人与传谱

1. 张孔山及其《天闻阁琴谱》

张孔山，生卒年不详，法名合修，号半髯子。自幼师从浙江琴家冯彤云学琴，得冯的真传，加上勤学苦练，他的琴艺达到了出神入化的地步。咸丰年间，他在四川青城山中为皇观道士，并传授琴艺。此外，他常常在外云游，与灌县道士杨紫东、《钱氏十操》的作者钱绶詹等人交往，相互谈乐论琴。光绪元年（1875），他作为清客协助唐彝铭将多年搜集的数百首琴曲谱

集细加考订，并从中挑出145首编为《天闻阁琴谱》，由其弟子叶介福资助刊行。

《天闻阁琴谱》是明清以来收入琴曲最多的一部琴谱。除收录琴曲以外，还搜集了有关古琴美学、律学、上弦法等方面的一些理论。光绪三十年（1904）以后，张孔山云游至湖北武昌以教琴为生，其时慕名求学者络绎不绝。他的弟子中，得其真传者有叶介福和顾玉成。叶介福后来将琴艺传授给女儿叶婉贞，叶婉贞又传给得意门生廖文甫，廖又传给了外孙喻绍泽。而顾玉成则将琴艺传给其子顾隽，顾隽又传给其子顾梅羹。

张孔山所传琴曲以《流水》《醉渔唱晚》《普庵咒》《孔子读易》等曲最有特点。其中他独创的“七十二滚拂”《流水》是张孔山的代表作，尤其受到琴界重视。此曲不仅成为后人学习的首选谱本，而且还于1977年做成金唱片随美国旅行者一号飞船发射入茫茫太空，去寻找宇宙知音。

继张孔山之后，青城山的道士琴人有记载的有张伯龙、杨厚庵和龚仰之。张伯龙和杨厚庵都是天师洞的道士。张伯龙跟四川华阳人苏天培学琴。苏天培是川中曾与张孔山有过交往的

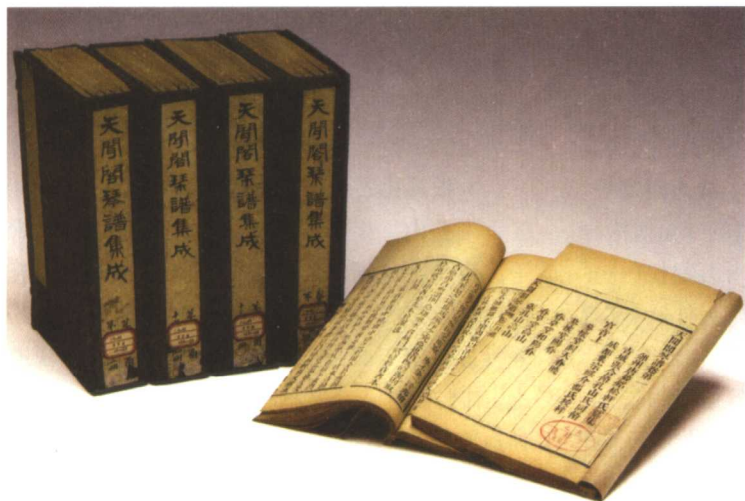
琴人钱绶詹的弟子。当时张孔山已于多年前云游在外，并已去世，但是有许多慕名者来山中求访，他们见不到张孔山，往往向张伯龙求教。杨厚庵也是张伯龙的学生，他还跟灌县道士杨紫东学过琴。龚仰之是青城山长生宫的道士，亦以古琴知名。

2. 顾玉成及其《百瓶斋琴谱》

顾玉成（1837—1906），号少庚，别署百瓶老人，乃现代著名川派琴家顾梅羹先生之祖父，祖籍四川华阳。其父亲顾庚山为成都名士，擅书画，书学米芾，画卉宗宋元。顾玉成“积学好古，风雅尤绝，工隶善画，尤嗜丝桐”。清咸丰六年（1856），顾玉成居成都时，遇四川青城山道士张孔山，得其亲授，故而“尽得其传，复参妙悟，匪惟入室，誉且出蓝”，尤以“七十二滚拂流水”称绝唱。当时同门有欧阳书唐、谭石门等人，均臻妙诣。顾玉成之侄顾熙（字劲秋）、长子顾隽（字哲卿）、次子顾莹（字卓群），以及诸姑姐妹咸能琴，可谓古琴世家，风雅萃于一门。

同治初年，顾玉成宦游至湖南长沙定居，并在家中转琴。民国元年，顾氏兄弟“爱集同人，结为斯社，衍家传之遗绪，溯蜀派之真源”，在长沙设南熏琴社，提倡琴学，一时从学者甚多。民国7年（1918），与同在湖南的琴人彭祉卿、沈伯重、饶肖三、李亟农等在长沙又设立愔愔琴社，两社合并，顾氏诸子复入愔愔琴社。其间，琴社雅会常开，社友填词抚琴，以为自娱。

顾氏曾用精楷亲书了川派写本琴谱《顾氏百瓶斋传本》，收有《高山》《流水》《梧叶舞



清刊本《天闻阁琴谱》，中国艺术研究院藏

秋风》《梅花三弄》《鸥鹭忘机》《良宵引》《秋塞吟》《渔歌》《普庵咒》《醉渔唱晚》《平沙落雁》《潇湘夜雨》《忆故人》《风雷引》《孔子读易》《墨子悲丝》《秋江夜泊》《潇湘水云》《胡笳十八拍》，以及琴歌《归去来辞》《凤求凰》《陋室铭》《渔樵问答》《阳关三叠》，共24操。

顾氏之琴风格遒劲，与流传于江浙一带的虞山、金陵的风格迥然不同，诚如唐人赵耶利所谓“蜀声躁急，若激浪奔雷，亦一时之俊”！

3. 顾梅羹及其《琴学备要》

顾梅羹^④（1899—1990），字煮，别署琴禅，为顾隽之子，顾玉成之孙。幼承家学，从12岁始从其父顾哲卿、叔父顾卓群学琴。1920年，盐商周庆云等邀各地琴人齐集上海晨风庐聚会，顾梅羹与彭祉卿、沈伯重三人同往上海赴会。顾梅羹入席操缦了《潇湘水云》《流水》等曲，与彭、沈三人琴箫合奏琴曲《普庵咒》。会后，顾梅羹被史量才邀留在上海申报馆授琴。

1921年，山西太原当局欲振兴雅乐，建立了山西育才馆和国民师范学校雅乐班，顾梅羹同彭祉卿、沈伯重、杨友三到晋任教。三年后，



顾梅羹著《琴学备要》

雅乐班停办，顾梅羹也从山西回到湖南。1947年起至1949年末，在湖南省音乐专科学校教授古琴、中国音乐史和古代文学。

解放后，顾梅羹在北京、上海、太原、沈阳等地传授琴学。1956年起在北京参与了查阜西主持编纂的《存见古琴曲谱辑览》《存见古琴指法谱字辑览》的整理工作，并撰写了《广陵散古指法考释》《古琴古代指法分析》等学术论文。

1959年，顾梅羹调任沈阳音乐学院，从事古琴音乐的演奏、教学和研究。他擅弹《流水》《潇湘水云》《秋塞吟》《醉渔唱晚》。晚年致力于发掘古谱，他打谱有《长清》《短清》《长侧》《短侧》《离骚》等曲，并有《〈嵇氏四弄〉几个问题的考证》《张孔山〈流水〉传本考异》等论文。

“文化大革命”中，顾梅羹被迫回乡12年整，身心受到严重摧残。但即使在那血雨腥风



顾梅羹（1899—1990）

的日子里，顾梅羹仍然整理劫余残稿，编撰完成了30余万字的《琴学备要》，此书之手稿本已于2004年3月由上海音乐出版社出版。

当代琴家丁承运、龚一、朱默涵等，曾从顾梅羹学琴，其子顾泽长、顾淡如均传其学，不坠家声。

4. 喻绍泽

喻绍泽（1903—1987），字润，四川成都人。在省公立外语专科学校英语系毕业后，担任中学英语教师。15岁时师从舅父廖文甫学习古琴，得其真昧，遂终身操琴不辍，成为有影响的蜀派琴家。

1937年由喻氏兄弟、裴铁侠等人发起了成都“律和琴社”，1947年又发起了“委明琴社”，汇聚琴友。1956年，喻先生被聘为四川音乐学院专职古琴教师，1979年，已是古稀之年的喻先生，再次恢复组建了成都“锦江琴社”并担任社长，开展琴事活动，培养古琴人才。他打谱的《孤馆遇神》《幽兰》《胡笳十八拍》《秋鸿》等曲目独具韵味，他还创作了《欢乐》《除夕》《思念》等现代琴曲。

喻绍泽的古琴演奏不仅较好地继承了蜀派



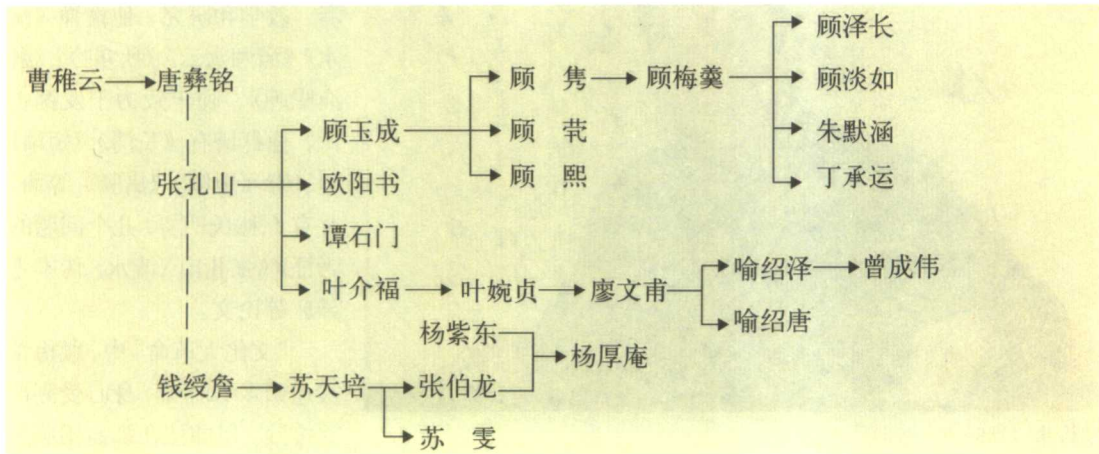
喻绍泽

喻绍泽（1903—1987）

古琴的艺术特色，而且形成了自己稳健、朴实的风格。他演奏的《流水》运用了“七十二滚拂”出色地再现了“流水”惊涛拍岸、奔腾向前的景象。查阜西评论说：“所弹《流水》正是张孔山派，就中滚拂一段运指最为灵活，出音优柔，今时弹张派《流水》无出其右者。”

当代琴家曾成伟为喻绍泽之外孙，从其学，并得其传。

【附表四】蜀派古琴师承系表



第五节 浦城派

浦城派,又称闽派,是清代后期兴起于福建浦城的一个古琴流派,其风格恬逸幽静。

创始人祝凤喈(字桐君)等,编订有《与古斋琴谱》,其中对琴学理论有不少独到的见解,又评注《春草堂琴谱》。当代琴家陈长林曾受该派吴子美的启蒙。

祝凤喈及其《与古斋琴谱》

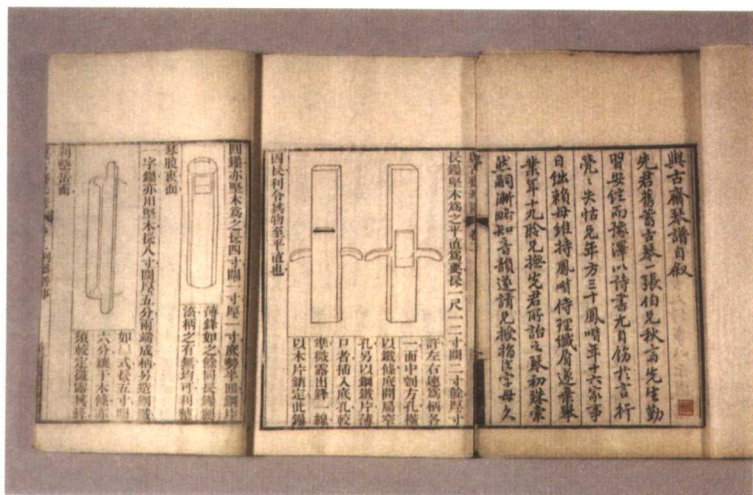
祝凤喈(?—1864),字桐君,福建浦城人。他出身琴学世家,其父亲好琴,家中藏琴颇多,有“十二琴楼”贮之。兄长祝凤鸣,字秋斋,继承家学。祝桐君19岁开始向其兄祝凤鸣学琴,其后一直从事古琴的研究与传承,达数十年之久。所谓“官于江浙,以琴自随,所至名噪一时”,“以琴受业者,恒不远千里而来”。他的弟子中以许海樵“尤负盛名”。祝桐君曾广泛搜集琴谱,汇集了明、清刊传的谱集30多种,比较之后,他认为1744年间苏璟等编订的《春草堂琴谱》为最优。于是他详加校订,写有评语,准备再版。后来,由他侄子祝庆年(字安伯)于1860年付印,以后又曾多次再版。

《与古斋琴谱》《与古斋琴谱补义》是祝桐君编订的琴论专著。这两篇著作几乎谈到了琴学理论的各个方面,其中对于古琴音乐打谱、制曲、演奏、琴乐审美、教育传承等几个方面的分析,颇有独到见地。

比如,关于打谱,祝氏指出“按谱鼓曲”,需要经过师承传习和深入了解谱本的特点,并且心、手、耳、目四者配合应用。再者祝凤喈对琴曲打谱中的音调、节奏,有相当详细的论述,给予较多的重视。他认为节奏“要不外于联断、疾徐、踢宕、收纵。一曲始终,必得其纲,起承转合,四者以成之”^⑦。值得注意的是,他借用了工尺谱中点板来帮助标记节奏。

关于演奏,他尤为强调节奏的作用,说“虽同其音,或异其节,神情各别”。他引用昆曲中的术语,解释各种节奏变化,比如头板、腰板、底板、闲板以及紧板、慢板等。^⑧他认为学琴经历有三个阶段:“初变知其妙趣,次变得其趣妙,三变忘其为琴之声。”^⑨成功的演奏家一般都会有这三个逐步深入的境界,祝氏的经验总结,具有普遍意义。

他还从古琴音乐(纯器乐)的角度谈到琴乐审



【清】祝凤喈《与古斋琴谱》书影

美的特征。他概括琴乐审美特征是“以音传神”，认为“一切情状”皆可表现于琴乐中，但是他并非是从形象的描写来讲琴乐的表现，主要是从演奏者的“传神”与接受者的“会意”来谈琴乐审美的实现，实际上是从两者的关系来谈琴乐的审美。“神”、“趣”是祝凤喈谈琴乐审美体验时提出的两个主要概念。

另外，祝氏还从传统琴学思想的角度，提出“修养鼓琴”的问题。认为“鼓琴曲而至神化者，要在于养心”^⑧，由“养心”谈及“修德”，由“修德”而言“抒情”。

在琴乐教育上，他提出一个颇具时代特点的“授受琴约”的问题，对当时商品化的教琴行为提出了批评。他认为琴乐教育不是“以艺玩言”，而是“以道合言”，“今时俗授受，计议金资，是以货取，穷至斯滥，义失轻薄，何足语琴？”^⑨他从传统琴学思想的角度贬斥“计议金资”的做法，认为此有违古琴音乐的精神和本质，这对当今社会完全被“计议金资”所左右的古琴教学活动，不无启示意义。

张鹤及其《琴学入门》

张鹤，字静芗，浙江瑞安人。他是上海玉清宫的道士，长于诗、书、琴、画。“于琴为注竺，无所师授，循谱而音律乖，弗释于怀者有年矣。”^⑩“尤留心琴学，每遇知音，商订古调。”^⑪浦城祝桐君来海上，两人引为知己，并曾师从祝桐君学琴。他把祝氏传谱加上工尺谱，又采用了《与古斋琴谱》中的论说辑为《琴学入门》收曲20首，初刊于同治三年(1864)，以后又两度再版，是近代以来颇为通行的入门琴书，其中《阳关三叠》《渔樵问答》诸曲尤为流行。

陈世骥及其《琴学初津》



【清】张鹤《琴学入门》书影

陈世骥，字良士，吴江人，工于琴，兼长书、画、铁笔。他得到祝氏《与古斋琴谱》之后，“眠食与俱者三阅寒暑”。在演奏中他又融会了清人王坦的《琴旨》，在上海和祝听桐、何桂笙一起研讨，编写了《琴学初津》。20年中改写了3次。于公元1902年定稿。虽未及付印，但颇有影响。

陈世骥是深得祝桐君琴论奥义的琴学家。他在《琴学初津》中，对许多琴曲都进行了分析和评论，被认为“言之启豁人心，句句开通奥窍”，“同调诸公无不叹服”，“从学者桃李盈门”。

在《琴学初津》一书中，其中《制曲要篇》是综合了他对制曲方面的论述，不少地方继承了祝氏理论并有其独到的阐述。比如，他把制曲归纳为所谓“内篇五功”^⑫：开始要辨音调变

化；其次要辨乐曲结构；第三要辨曲意曲情；第四要辨风格中的高雅时俗；第五是综合以上诸点，使之“混成一气”。他还提出“琴与书参，音

与意参”，主张把琴曲知识、文学修养、用音技法和立意达志四方面综合运用，“四者相顾，不可离也”！

第六节 岭南派

岭南琴派溯源

岭南秀丽的山川，青翠的丛林，丰饶的土地，辽阔的海洋，孕育了多姿多彩而又风格独特的文学艺术。在中国文化史上，岭南地区的音乐、诗歌、绘画、语言等都有着独特的地位。就岭南音乐和戏曲而言，堪称绚丽多彩，其中包括广东音乐、潮州锣鼓乐、客家山歌、壮族民歌，被称为“岭南四大名剧”的粤剧、潮剧、琼剧、广东汉剧，独具风格的粤曲、潮曲、木鱼、龙舟、广东南音，以及正字戏、西秦戏、白字等古老的稀有剧种等等。

所谓岭南，一般泛指五岭以南。唐朝时曾置“岭南道”，区域包括今天的广东、广西、海南及云南东南部的部分地区。关于“岭南文化”的概念，有人从其历史形成过程做了较为详尽的描述：“广东，北靠五岭，南临南海。远古时，五岭之南的南越人和岭西的西瓯人、骆越人，岭北的山越人、扬越人，岭东的闽越人等，合称‘百越’。他们和环太平洋南线诸岛诸民族也有亲缘关系。百越之地，战国时曾属楚国。秦汉间中原汉人南迁，‘楚越交融’加上‘越汉杂处’，促成了新生代广府粤人的诞生。于是越、粤并称。以今广东为中心的岭南腹地开发较早，先后吸引了福佬移民、客属移民、蛋民等在粤地定居。渐次营造了具有不同民风、民俗、民系文化特征的地方音乐，形成了包括土著越人及其后裔(部分

壮族、瑶族、黎族人)以及广府人、福佬人、客属人等在内的多群体共生共建的区域文化‘岭南文化’。”^⑤

古琴艺术中的岭南琴派，正是在岭南文化的大背景中产生的！

岭南地区，自春秋战国时起，已与中原文化接触，但北宋以前，岭南琴坛相对寂寥，没有名琴家出现，也没有传世的优秀琴曲，比起中原和江南地区，自然有着较大的差距。至南宋末年，宋皇室从临安（今杭州）南逃至冈州，改号祥兴。祥兴二年（1279），冈州被破，丞相陆秀夫背负少帝赵昺投海而歿，宋亡。相传，《古冈遗谱》就是当时留下来的古琴谱。

宋以后，岭南琴坛逐渐兴盛，明代以还，随着经济的繁荣与文化交流的增多，岭南文化有了长足的发展，琴人辈出，其中较有影响的琴家有理学家陈白沙（献章）等。明末清初之际，岭南地区是汉民族与外敌斗争的最后据点，南明的隆武、绍武、永历都曾在这片土地上建立过政权。随着明代的衰落以至灭亡，这一时期的士风颇具壮怀激烈、坚贞不屈、视死如归的民族精神之表现，在文学上有“南园后五子”，明末“广东三忠”等，其诗多慷慨悲歌，如“儒冠多被英雄溺，争得咸阳一劫灰”、“泪啸复悲歌，咽断长虹气”、“蹈海肯容高士节，望乡终轸越人吟”等等。其时，在岭南琴坛出现了几位有影响的爱国琴家，如邝露（海雪）、陈子升（秋涛）、陈子壮、

陈恭尹、梁佩兰等。

岭南琴派的主要传谱和琴学论著有黄景星 的《悟雪山房琴谱》(1836), 其对后世岭南琴 学影响很大, 故一般将他视为现在岭南琴派 的创始人。该派颇具地方特色的传世琴曲有《双鹤 听泉》《碧涧流泉》《鸥鹭忘机》《怀古》《玉树临 风》以及《神化引》等。现代岭南琴人以杨新伦 为代表, 其主要传人则有当代广东琴家谢导秀。

明代岭南琴人述略

陈献章(1428—1500), 明代成化、弘治年 间著名的哲学家和书法家, 字公甫, 号石斋, 晚 号石翁, 新会白沙里人, 学者称白沙先生。早年 受学于理学家吴与弼, 颇受其“静时涵养, 动时 省察”思想的影响, 重视“心性”之学, 主张静 坐澄心。他摆脱世俗的成规, 唾弃功利, 追求艺 术之真趣, 其书法挺拔沉雄, 生峭涩辣, 晚年以 茅根作笔被称作茅龙笔。陈白沙在书界很有名 气, 其“白沙书派”, 名闻宇内, 开岭南书法之 先河。

陈白沙好琴, 曾潜心钻研过流行于岭南一 带的琴曲, 其生前用琴现在仍在广州博物馆中

陈列。清代岭南琴派重要代表琴家黄景在其《悟 雪山房琴谱·自序》中写道: “冈州自白沙先生, 以理学为倡, ……后之学者, 每于稽古之余, 多 借琴以为节性和情之具, 此《古冈琴谱》所以流 传也。”^⑤

邝露(1604—1650), 字湛若, 号海雪, 南 海(今广州)人, 其诗、书、琴均很有名气。少 年时负才不羁, 常敝衣跣履, 行歌市上, 旁若无 人。督学使者曾以“恭、宽、信、敏、惠”为题 考试, 邝露以真、行、篆、隶、八分五种书体作 文卷上, 督学大怒, 置五等。邝露大笑弃去, 从 此不复应试。崇祯中, 因得罪县令, 出走粤西, 后北游吴、楚、燕、赵之间, 赋诗数百篇, 声名 震于中原。南明永历二年(1648), 被荐任中书舍 人。四年, 奉使还广州。

邝露平生珍爱的一张琴, 为“绿绮台”。顺 治七年(1650)清兵攻广州, 邝与诸将坚守十 月之久, 城破时, 邝露返回海雪堂中, 穿上明朝 官服, 将所藏诸宝器环列身畔, 抱“绿绮台”琴 端坐, 待清兵入室, 从容就戮殉国。后人 有《抱 琴歌》挽之, 中有“城陷中书义不辱, 抱琴西向 苍梧哭”之句。邝露的书法, 诚如简经纶《琴斋

论书》所评: “迥丽奇雅, 仿 佛如其人。骤观之, 犹临百仞 之渊, 足外垂而不惧, 神气挥 八极而不变, 盖其纯气之守 也。”所著有杂记《赤雅》、诗 集《峴雅》等。

邝露之“绿绮台”琴相传 为唐器^⑥, 仲尼式, 通体牛毛 纹, 无铭, 在龙池上以隶书刻 “绿绮台”三字, 字体酷似嘉 庆年间曾官广东的福建书家 伊秉绶。琴在清末已残其首



【清】云志高《琴怀堂琴谱》

尾,20世纪40年代时杨新伦看过此琴已不堪弹奏。据屈大均《广东新语》载,琴曾属明武宗朱厚照所有,后以琴赐大臣刘某,明末归邝露所得。邝氏出游必携二琴,有时穷困也将其暂质于当铺,待有钱时又赎回,故其诗有“四壁无归尚典琴”之句。

邝露殉国后,琴被清兵售于市上,为归善(今惠阳)人叶龙文以百金所得。叶氏某日泛舟丰湖,邀请当时文士一起雅聚,席中叶氏抱出绿绮台,诸人一见先朝遗物,都唏嘘不已,当场赋诗,诗僧今释作《绿绮琴歌》,“岭南三大家”中梁佩兰、屈大均都有诗咏此,其中屈大均“我友忠魂今有托,先朝法物不同沉”之句更是一字一泪。王士禛《池北偶谈》也有“海雪畸人死抱琴,朱弦疏越有遗音”之句咏邝氏。后来此琴由叶龙文后人保存了数代,至道光末年,叶氏家人以穷困将琴质于当铺无力赎回,被东莞人张某买下。民国初年,张家逐渐中落,琴亦已破残不堪修复而售于书法家邓尔雅。

陈子升(1614—1692),字乔生,号中洲,南海人。崇祯末年,与薛始亨等人结诗社于仙湖。隆武元年(1645),赴闽追随唐王,拜中书舍人。闽陷,赴肇庆,桂王拜兵科给事中。后清兵陷粤,桂王西行,子升追随不及,乡居终老。陈子升少时有才子之誉,能诗善琴,其书画也很有名气,其行楷书迹,瘦中带润,优雅脱俗。

陈子升之兄陈子壮(1596—1647),是万历四十七年进士,桂王立于肇庆时,授东阁大学士,总督四省军务。清兵入粤,陈子壮与陈邦彦、张家玉领兵攻广州,兵败被执,陈子壮被清兵锯开身躯,不屈而死,世称为“粤后三忠”。陈子升携母匿藏深山,后其母得知子壮殉国消息,亦自缢身亡。陈子升晚年过着隐居生活,生活来源无着,到了“空斋炉白十分青”的地步,只能

典琴度日,最后皈依佛门,出家于庐山。

现存岭南琴曲《水东游》为陈子升所作,见于他的《中洲草堂遗集》,但仅此一首。当代岭南派传人谢导秀曾对此曲进行了打谱,从其曲意来看,似有国破家亡、感慨万千之意味。

从琴学传承上来看,明末清初广东琴家陈恭尹(元孝,顺德人)、梁佩兰(药亭,南海人)、黄国璘(晖山,古冈人)、徐道隆(国熙,南海人)等均师承广东琴家云志高(字载青),云志高于康熙年间刊印了《蓼怀堂琴谱》,他的琴师承曾为内廷供奉的浙江琴家金陶(吾易)。邝露、陈子升师承不详。可见云志高的《蓼怀堂琴谱》与岭南琴家是有一定的关系。但将其谱与岭南琴派的代表性琴谱《悟雪山房琴谱》比较,两者无论从曲目还是指法来看,并无直接联系。

黄景星及其《悟雪山房琴谱》

明末岭南琴人虽多,但无传谱存世。岭南琴派一般可追溯至《古冈遗谱》,但此谱已佚,刊于何时,至今无法考究。今存最早之岭南琴谱为清代黄景星之《悟雪山房琴谱》(1836),故一般将清道光年间的黄景星认为是岭南琴派的代表人物。

黄景星,字渭南,广东新会人,生年不详,



【清】黄景星《悟雪山房琴谱》书影

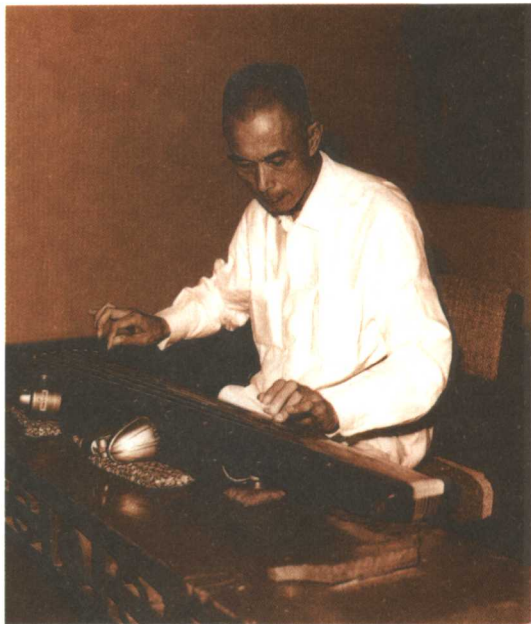
卒于1842年，其琴艺得自其兄黄观洞（1761—1814）和广东香山（今中山）的琴家何洛书（琴斋）之传授。由于官考屡败，生活贫困，只好抚琴以自娱，晚年曾与陈绮石、李乡昆等琴友在广州组建琴社，切磋琴艺，从而进一步促进了岭南地区琴学的发展。黄景星将《古冈遗谱》30首琴曲与其他琴曲共50首汇成《悟雪山房琴谱》。

《悟雪山房琴谱》刊于道光十六年（1836），后多次重刊，收集琴曲50首，刻本六卷。据编著者黄景星先生自序中说：“余生也晚，适当老成凋谢之秋，窃取先君子手抄《古冈遗谱》一帙，按而习之，而苦心于手，不能相应也，己未岁，得晤香山何琴斋洛书并其嗣君耕耘文祥先生，始知心与手和，音与意合之旨，拜受十余曲并前所习者，详加理订。”^⑧由此可知，编者是根据其父手抄的《古冈遗谱》中的30多曲，再加上从何洛书所学的十余曲，汇编成此谱的。黄景星除在自序中多次提到《古冈遗谱》外，在琴曲目录中《怀古》《鸥鹭忘机》《玉树临风》《渔樵问答》《碧涧流泉》等曲目均注有《古冈遗谱》，足见岭南琴派与《古冈遗谱》是有一定的关系。

现代岭南琴家——杨新伦

杨新伦（1898—1990），字克定，号振玉斋主人，广东省番禺人，早年师从王绍楨、卢家炳学琴棋，后又师从岭南派传人郑健候。由于郑孤身一人生活无依靠，杨把郑接回家中奉养达20年之久。这期间，杨新伦向郑健候学习了《乌夜啼》《碧涧流泉》《怀古》《鸥鹭忘机》《玉树临风》等岭南派琴曲。

1956年，杨新伦又从上海回到广东，在广东文史馆从事古琴音乐的研究工作。其时经常与当时在广州的老琴人孙慕唐、招鉴芬、周桂菁等人一起切磋琴艺。1960年，广州音专民乐系



杨新伦（1898—1990），1962年摄

开设古琴专业，聘杨新伦先生执教，授徒谢导秀、关庆耀等人。1980年10月，广东古琴研究会成立，杨新伦先生任会长。

岭南琴曲及其艺术风格

现存岭南琴曲《水东游》为陈子升所作，见于他的《中洲草堂遗集》，但仅此一首。从其曲意来看，似有国破家亡、感慨万千之意味。

《悟雪山房琴谱》共收琴曲五十曲，其中《怀古》《鸥鹭忘机》《玉树临风》《渔樵问答》《碧涧流泉》等曲目均注明传自《古冈遗谱》。《碧天秋思》、《圯桥进履》是传自何耕云。该派颇具地方特色的传世琴曲有《双鹤听泉》《碧涧流泉》《鸥鹭忘机》《怀古》《玉树临风》以及《神化引》等。

《碧涧流泉》为岭南琴派最具代表性的琴曲，最早出现在《古冈遗谱》，现存此曲见于《悟雪山房琴谱》。其他清代道光六年的《琴学初端》亦曾刊载此曲。

全曲为三段体结构（A—B—A）。全曲原分为六段加尾声，共七部分。该曲平缓处，流泉泠泠，急峻时嘈嘈切切，乐曲首尾呼应，意趣盎然。

乐曲由一弦十三徽以外沉实的按音开始，并以二度不协和和弦引出，有别于一般琴曲以低浑的散音或清脆的泛音开始，琴曲中多处运用反拍，很有特色。第二、三段，旋律逐渐向上，并多次运用虚罨手法，跌宕起伏，曲折盘旋。第四段为小快板，琴音在下准反复出现，变调移位，虚实相映，并多次出现强弱倒置的效果，如激流冲击着岩石，使人犹如置身山水之间，神飞志扬，心旷神怡，此独具特色的乐段正是全曲精华所在。第五乐段主题再



岭南琴人杨新伦（左）、招鉴芬（右）、周桂芳（中），1962年摄

现，进一步推向高潮。第六段旋律逐渐恢复平静。最后全曲在清脆的泛音中结束，引入进入余音绕梁、意味无穷的意境之中。

第七节 九嶷派

北京乃元、明、清三代都城，江、浙等地的著名琴家经常来这里弹琴交流，宫中也设有古琴待诏。故京城历代优秀琴家荟萃，著名的如明代的沈音、尹尔韬，清代的金陶等。清末民初之际，在北京出现了一个新的古琴流派——九嶷派。

九嶷派的名称源自近代著名琴家杨时百（宗稷），其号九嶷山人，民国初年在北京以九嶷琴社招收弟子，故名。因此，一般琴人都将杨宗稷视为九嶷琴派之创始人。

九嶷琴派溯源

九嶷派最重要的代表人物是杨宗稷，杨宗

稷师事京城著名琴家黄勉之。黄勉之先后就学于广陵、金陵等派的琴家，从文献和前辈琴家的记述来看，他的演奏风格和杨宗稷并不一致。因此，黄勉之虽然是九嶷琴派始祖杨宗稷之师，但他的风格却和杨宗稷并不相同。

黄勉之（1853—1919）是江苏江宁人，早年曾师从浙江萧山的琴家陶梦兰学琴。后拜当时广陵派著名琴家释空尘学琴。因空尘和尚不收俗家弟子，黄勉之为了学琴专门出家两年，学成后还俗。正因如此，也有琴人将九嶷派看成是广陵派的一个分支。黄勉之自己也“时时自称其法得广陵正宗”^⑨。黄勉之是清末在北京最有影响的琴师，擅长的琴曲有《渔歌》《梅花三



黄勉之(1853—1919)

弄》《渔樵问答》《平沙落雁》等。

据记载，黄勉之性格沉静，“终夕默默不出一语”^④，但其演奏“用指力重能透木，声清而响坚，触撇捺捋，以神为宰，以气为使，安趋诡赴，贯以始终。古人所谓疾而不速，留而不滞者，勉之皆能罄其妙”^⑤。

清末民初之际，黄勉之在北京设金陵琴社招收弟子。其中著名的弟子有杨宗稷（时百）、贾阔峰，其他还有史荫美、溥侗等。

杨宗稷及其《琴学丛书》

杨宗稷（1865—1933），字时百，号九嶷山人，湖南宁远人，清末贡生。在家乡曾学过琴，到北京后又继续向黄勉之学琴。

《琴学丛书》是杨时百先生编纂的一部琴学专著。曲谱部分有32首，附有工尺板眼。对《幽兰》《广陵散》等久已绝响的传统名曲也作了点拍的尝试。

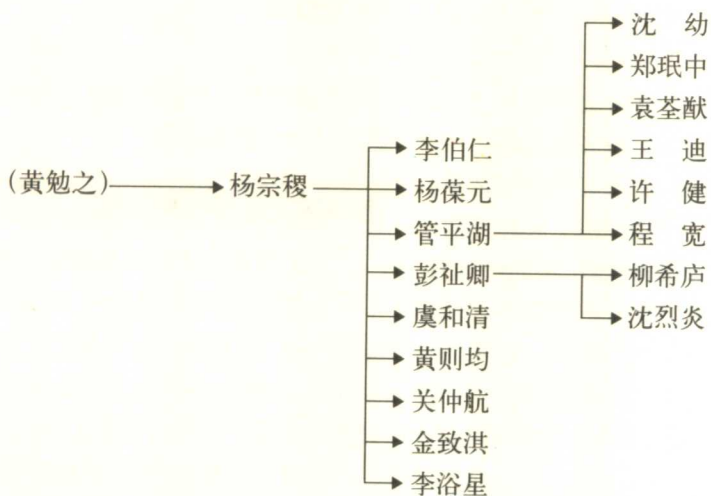
书中除了曲谱以外，收录的琴学资料颇丰，文字部分涉及面很广。此书从1911年到1931年间陆续成书，共43卷，约70万言。在《琴话》《琴粹》部分提出以琴传声，如镜临物然。并分析这种反映不外象形、谐声、会意三端。承认民间曲调对琴曲起到丰富发展的作用。认为一意追摹古调则难为听者。对《幽兰》《广陵散》等久已绝响的传统名曲也作了点拍的尝试。

杨宗稷晚年在北京设九嶷琴社传琴，现代著名古琴大师管平湖曾从其学，其子杨葆元亦能琴。其他杨宗稷弟子中知名的还有李静（伯仁）、关仲航等。



杨宗稷（1865—1933）

[附表五] 九嶷琴派师承系表



杨宗稷弟子管平湖 (1897—1967)

需要说明的是，20 世纪最重要的琴家之一管平湖虽然是杨时百的重要弟子，但他并不仅



杨宗稷之子杨葆元 (1899—1962)，1961 年 6 月摄

仅限于九嶷派，其他还综合川、武夷等派，从而形成独具一格的演奏风格。

第八节 诸城派

诸城位于山东半岛东南部，地兼齐鲁，带山负海，既崇文教，亦尚功名，自古为礼乐之邦，贤豪辈出，文化积淀深厚。早在先秦两汉之际，这里曾为儒林之堂奥，经师之渊藪。无论齐学、鲁学、今文、古文，乃至黄老百家，均能在这里找到其代表人物。以被奉为三代政纲之本，百家学派渊源的《易》学为例，就有孙虞、王同、梁丘贺、梁丘临、鲁伯、邴丹、王璜等多家。两汉以后，虽有五胡云扰，金元腥秽，诸城儒学之绪，仍绵延不绝。

诸城一带，民风强劲质直，用苏轼的话说就是“号称持节之邦”^⑧，其民间歌谣、音乐，都有着很深的积淀，苏轼在《仇池笔记》《东坡志林》中，提及熙宁年间他任密州太守时，庐江文勋以事到诸城，带来《阳关三叠》的古谱。《阳关三叠》苍凉深远，与诸城古乐府《东武吟》颇有相通之处。苏轼离开密州时，在写给他的继任者孔宗翰的《和孔密州五绝》中有“阳关三叠君须秘，除却胶西不解歌”之句。

山东诸城琴派兴起于19世纪初期，至今已有近二百年的历史。目前发现此派最早的琴家是清嘉庆年间历城（今济南）毛式郇先生（字伯雨、圻子，约1775—1884），其手稿《龙吟馆琴谱》抄录的八首曲目为诸城派之祖谱。此谱原为荷兰汉学家高罗佩收藏，现收藏于荷兰莱顿大学图书馆。为孤本琴谱，弥足珍贵。

据现在掌握的资料来看，诸城古琴较早的琴家有王溥长、王雱门两人，诸城古琴的祖等系出于“虞山”、“广陵”两派，至于这两个长江下游南岸的古琴流派何时传来山东，就无从查考

了。在这两个古琴家的教学过程中，逐渐形成了两个不同的传授系统。

诸城琴派的琴家与琴谱

1. 王溥长父子和《桐荫山馆琴谱》

王溥长（1807—1886），字既甫，是山东诸城相王族，有关他的古琴事迹留下来的极少。只知他派宗虞山，并将琴艺传给他的两个儿子（王作祯、王文祯）和两个女儿。

王溥长既称虞山派，但他的师承，却并无可靠资料。只知道他的胞兄王寿常（恒甫）（1795—1832）也会弹琴，他父亲王式钰曾在贵州住过。从他的家庭情况来看，有可能是家传。

到19世纪后半期，王溥长的儿子王作祯（心源，1842—1921）的琴艺超过了他的父亲，在当时的齐鲁琴坛上，他与王雱门（冷泉）被称为“诸城二王”。20世纪初，又出现了王心源的学生、古琴家王露（字心葵、号雨帆），这时又有“诸城三王”（又称“琅玕三王”）之说。

王溥长一支所传的琴谱有《桐荫山馆琴谱》，它是诸城琴派最重要的琴谱。是由王溥长（字既甫）—王作祯（字心源）—王熙麟（字秀南）祖孙三代传下来的。《桐荫山馆琴谱》收录了15首琴曲，是诸城古琴较早的曲子，后来的《琴谱正律》《玉鹤轩琴谱》《梅庵琴谱》等琴谱中的部分曲子，也都来源于此。这部琴谱在历代传授过程中辗转抄录，并无刻本。1960年4月，《桐荫山馆琴谱》由北京古琴研究会油印了100册。

2. 王雱门及其《琴谱正律》

王雱门（1807—1877），字冷泉，别号昙花

子。据说他是金陵派，但王冷泉是跟谁学的，至今也无可靠线索。其后则有王燕卿、王占亭等传人。

王雱门辑订的《琴谱正律》，是诸城琴派的另一部重要琴谱，它所收集的琴曲主要来自《五知斋琴谱》，立调体系也与《五知斋》同，部分来自《桐荫山馆琴谱》，其中《长门怨》一曲，与诸城派琴谱《龙吟馆琴谱》相吻合。《琴谱正律》中的部分曲子曾经王雱门加工过。1961年冬天，在济南詹澍秋（王露弟子）的旧书箱中发现了王雱门亲笔抄写的全部《琴谱正律》。其后，由张育瑾先生设法安排了这部琴谱的刻印工作。共油印50本，使这部珍贵的资料免于失传。

从演奏风格来看，王溥长一支是清微淡远，它保留了虞山派的风格，传到其子王心源，在弹奏水平上则有了较大的提高。王雱门在风格上是绮丽缠绵，它保留了金陵派的风格。因此，两者的风格很不一致，足证他两人不是一个师承。

3. 王露及其《玉鹤轩琴谱》

王露（1878—1921），字心葵，师从王溥长之子王心源（作祯）先生习琴，兼研究王雱门（冷泉）先生琴谱，历十二载，融会贯通，并蓄南北。又东渡扶桑习西乐六载，归来后在山东济南成立德音琴社，其时从学者众。现代诸城琴派重要琴家詹朝睿（字澍秋）即在此间从王露学琴。其他弟子还有安徽李华轩（荣寿）、浙江吴耕午（学绍）、济南向后卿（文明）、沂水顾海门（石涛）等等。

1919年，北京大学校长蔡元培请王露在北大授琴，琴社遂移北平。从学而有成就者甚众，遍及神州。如北京张友鹤、湖北杨心如、浙江章铁民、康白清等。在王露的演奏和教学中，也开始体现了诸城两个传授系统合流的趋向。此时，堪称诸城琴派最繁盛的一个阶段。王露精于制



王露（1878—1921）

琴，监制250余床新琴，多精品，分赠琴友，传播琴学，功莫大焉。

在北京大学任教期间，王露写的有关中国音乐的理论和辑订的部分古琴谱、琵琶谱，都发表在20世纪20年代出版的期刊《音乐杂志》上。编纂有《玉鹤轩琴谱》十五卷，收琴曲30首，其中8首与《龙吟馆琴谱》完全吻合，几乎未动分毫。可惜这位精通中外、博学多才的音乐家，在北大只工作了两年，即因疾回归故里，1921年冬卒于私第之“耕云堂”，年仅44岁。

王露弟子众多，入室弟子中比较重要的除现代诸城派琴家詹澍秋、张友鹤等以外，在山东，还有与恩师王心源之子王熙麟（字秀南）教出的王生香、张育瑾、王凤襄、李华萱等多位知名琴人。

诸城派另一传人王宾鲁（1867—1921），字燕卿，另辟蹊径，对诸城派的琴曲作了不同程度的加工，创立了更为接近民间的、通俗的弹法，



詹澄秋

逐渐形成了一个新的流派——梅庵派。作为诸城琴派的支流，梅庵琴派在近现代琴坛影响很大。

诸城琴派的艺术风格

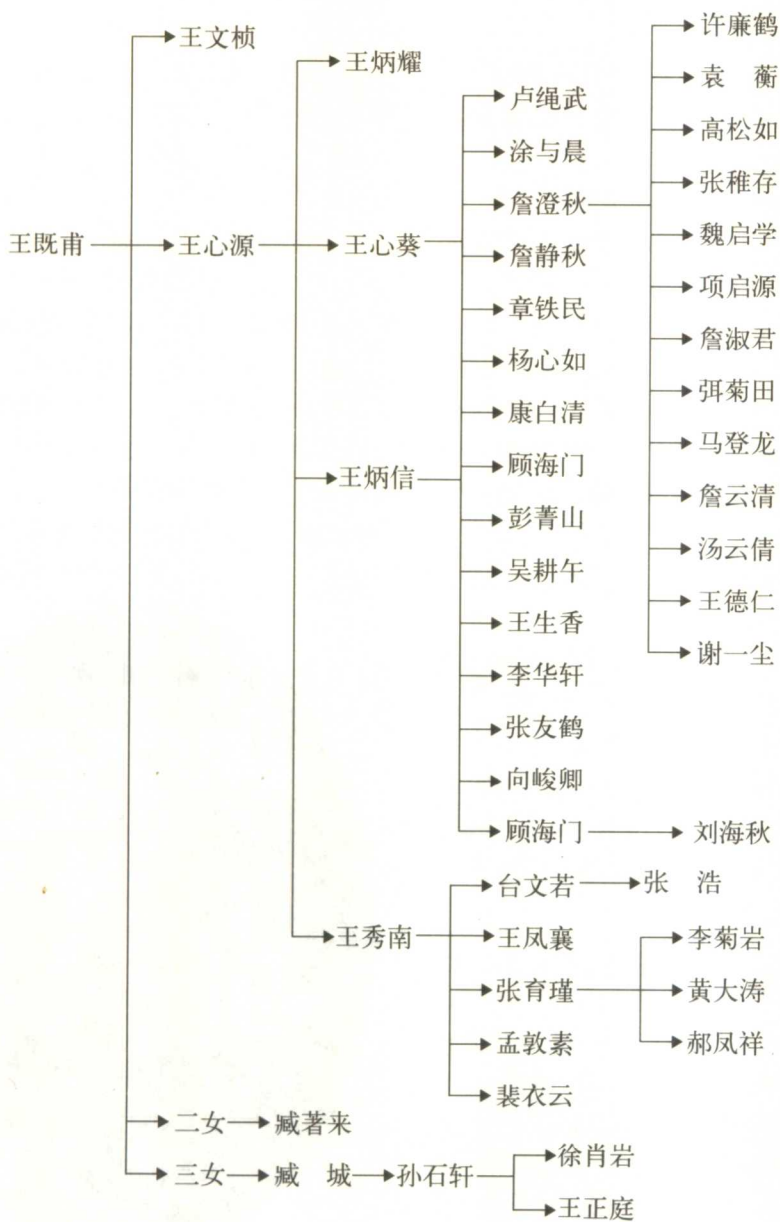
从诸城古琴的发展来看，王溥长系的传人，到王作桢、王露为止，在琴技上确是有很大的提高和发展。尤其是比较讲究左手的吟猱进复，出音要求清微圆润，刚中带韧，密中见疏，实中有虚，一气流转，重而不滞，既以丽密深曲为特征，又具空灵回荡之美。但在审美上相对比较守旧，在艺术风格上以继承虞山派“清微淡远”琴风为主。而王宾鲁一系，后来发展成具有浓郁山



张育瑾

东地方民间音乐风格的“梅庵派”，在演奏手法、艺术风格等方面都与原先的诸城派之琴风有所不同。

[附表六] 诸城琴派师承系表



第九节 梅庵派

梅庵琴派是众多古琴流派中比较晚近的一个流派，他其实是诸城琴派的一个分支，故也有琴家将其归入诸城派。

在古都南京鸡鸣寺北麓北极阁下，有一典雅幽静的小筑，名曰“梅庵”。园内，梅林如海，古松茂葱。清末书法家李瑞清（号梅庵）于1906—1911年间曾任两江师范监督（校长）。1915年，原两江优级师范学堂更名为南京高等师范学校，江南硕儒江谦（号易园）任校长。为褒扬李瑞清这位近代师范教育开拓者的功绩，于1916年在校园西北角六朝松旁，建茅屋三间，暗红色的墙壁，简单古朴，以李瑞清之号命名为“梅庵”，并悬李瑞清手书的校训木匾，上书“嚼得菜根，做得大事”。

当时的校长江谦颇重国乐，后经康有为介绍，于1917年聘请当时著名的山东诸城古琴家王燕卿（宾鲁）教授古琴，从此开高等院校古琴教育之先河。当时从学者众，其中出色的有徐卓（字立荪）、邵大苏、孙宗彭、凌纯声、程午加、李湘侨等，梅庵琴派即缘此而来，是为纪念燕卿先在梅庵园传授琴艺之故。

梅庵琴派的琴家

王燕卿（1866—1921），名宾鲁，山东诸城人，师从诸城琴派的代表人物王雱门学琴。“翁貌癯古，善饮”，“性沉默，不轻启扁鵲”，“常策杖携琴，游遨山水间。簪髻上刺，意态兀岸。望者以为非尘世品也”，“精律吕，通其道于易，尤善琴。……每日入授课梅庵中，抚桐引操，批抹习习，微音攒越，余响飘迈，闻者皆祛烦忧而感

心志。一夕，风灭烛，按徽自若，不差毫黍，学者以是益钦之”^⑤。因先生嗜酒，以致疾，1921年5月歿于金陵，享年55岁。遗命葬南京清凉山东麓。^⑥

与传统的诸城派风格不同，王燕卿另辟蹊径，独树一帜，他对诸城派的琴曲作了不同程度的加工，吸收了很多民间音乐的元素，在演奏手法上也作了许多大胆创新和发展，故一般认为王燕卿为梅庵琴派之祖。查阜西曾提到：“王宾鲁的演奏艺术，重视技巧，充满着地区性的民间风格，感染力极强。他在晨风庐近百人的琴会上惊倒四座，这是后来他所传《梅庵琴谱》风行一时之故”，“指下滑音最富，风格迥异寻常，从之



王燕卿（1866—1921）



徐立荪 (1897—1969) 一个落脚点是徐立荪之岳丈家。一路

学者甚众,仅南通之徐卓、邵森二人入其堂奥”。

王燕卿在南京教琴期间,培养出很多学生,其中以徐立荪、邵大苏两先生尤为出色。王燕卿去世后,徐立荪和邵大苏将先生的《龙吟观琴谱》残稿,即梅庵园得到传授的琴曲14首及琴学理论,于1923年汇编并改名为《梅庵琴谱》,但因经费关系直到1931年才正式出版。

徐立荪(1897—1969),名卓,号笠僧,江苏南通人,民国11年(1922)毕业于南京国立高等师范,其后在通州师范、南通中学等校教授生物、音乐等课程。解放后在南通医学院附属医院中医科当医师。

徐立荪在南京高等师范求学时,曾师从当时著名古琴家王燕卿学习古琴,又向瀛洲派琵琶演奏家沈肇周学琵琶,均得其真谛。1929年,他与邵大苏一起在江苏南通创办梅庵琴社,从游者日众,其琴艺也日臻精深,为梅庵琴派最重要的代表人物。上世纪五六十年代,参与打谱发掘琴曲《碣石调·幽兰》《广陵散》等大曲,并先后创作新曲《月上梧桐》《公社之春》和《春光曲》等。著文有《论琴派》《论音节》,载于1937年《今虞琴刊》。1941年著《律吕考释》,

1963年改名为《勤俭堂选著》出版。

徐立荪先生弟子众多,其中较有代表性的有吴宗汉、刘景韶、邵元复、陈心园等。当代琴家刘赤诚也为先生之入室弟子。另外,如龚一、王永昌等均曾从徐立荪先生学琴。

邵大苏(1898—1938),名森,江苏南通人,为王燕卿入室弟子,曾与徐立荪创建梅庵琴社,参校《梅庵琴谱》,徐、邵亲同手足。日寇侵犯南通时,徐、邵两家一同避难至乡间,第

上,邵大苏始终抱着他的藏琴“潮音”。1939年夏,邵大苏不幸感染霍乱病故,时年41岁。徐立荪将一首自己创作的琴曲献给这位挚友,他在曲谱后深情地写道:“予作《月上梧桐》,曲既竟,拟就商于邵君大苏。而君噩耗传来,辍歌屡叹。卓与君同里,长同校,同受古琴于王燕卿先生,情谊至笃。通城沦陷,君携眷辗转迁徙,以伏暑而殒。落月屋梁,琴存人杳,心声契合,无间幽明。即以此曲纪念吾良友。”^⑥

邵大苏之长子邵元复(1920—1996),早年从其父邵大苏学琴,后师从徐立荪。于80年代在台湾地区以梅庵琴社之名义广收门徒传授梅庵琴学,并于1994年在台湾出版了《增编梅庵琴谱》,在海外尤有影响。

程午加(1902—1985),王燕卿的古琴弟子,得其真传。在琵琶方面,兼得瀛洲派、汪派、平湖派之传,并有很多创新。1928年赴北京在赵元任创办的“万国美术所”教授古琴、古筝、琵琶、笛、二胡等,并与刘天华、杨仲子、郑颖孙、赵元任、梅兰芳等积极参加“国乐改进社”活动。1936年参与今虞琴社的创建及各种古琴雅集等琴学活动。历任国立政治大学、国立音乐



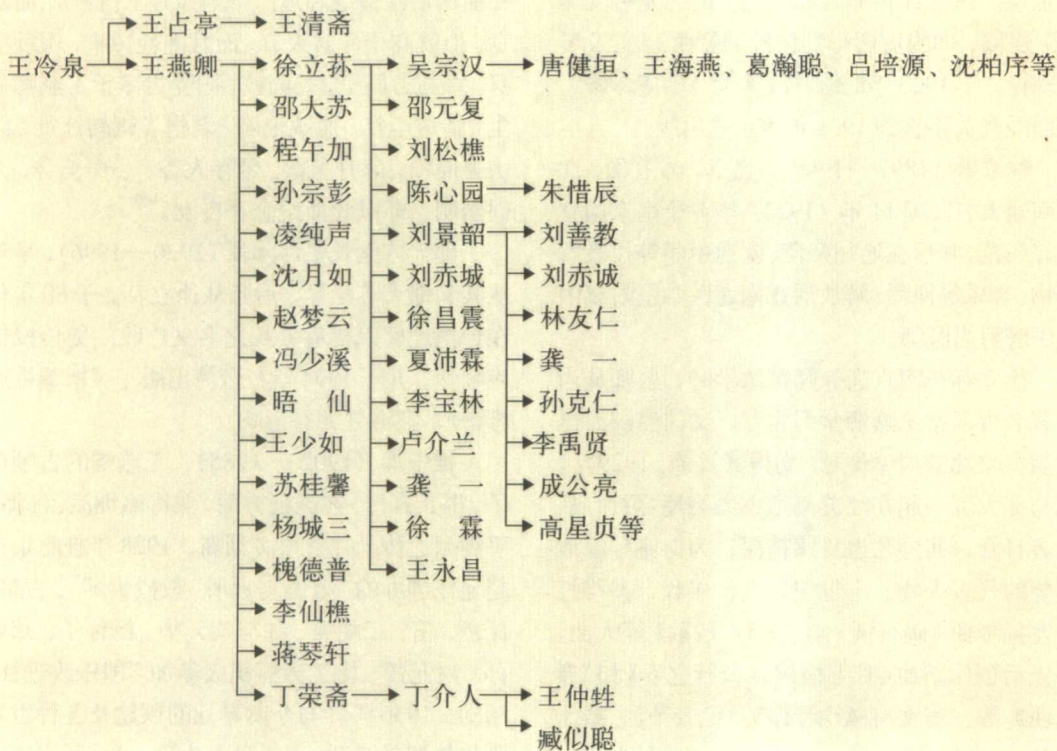
程午加 (1902—1985)

院、华东军政大学、山东大学、南京艺术学院民乐教授。擅长弹奏梅庵派代表琴曲《长门怨》《秋江夜泊》《风雷引》《平沙落雁》等。

吴宗汉 (约 1902—1991)，字汇江，江苏常熟人。于 1921—1925 年就读南通师范时从徐立荪学古琴。他将梅庵琴派传播于海外，由香港而台湾而美国等地。其弟子有香港唐健垣，台湾王海燕、葛瀚聪等。

刘景韶 (1903—1987)，字积健，号琴子，江苏盐城人。于 1922—1926 年就读南通师范时从徐立荪学古琴。1956 年开始任上海音乐学院古琴专业教师，至退休，培养出一批当今活跃琴坛的琴家，如著名琴家龚一、林友仁、成公亮、刘赤城、李禹贤、孙克仁等。并于 1986 年创办“梦溪琴社”，其子刘善教承其业。

〔附表七〕梅庵琴派师承系表



琴社与琴谱

1929年，徐立荪、邵大苏在江苏南通创建梅庵琴社，在编谱、授徒、斫琴以及琴学研究等方面开展了一系列的活动，并与当时其他各派琴家互相交流、切磋琴艺。1986年，徐立荪弟子刘景韶又在江苏镇江成立梦溪琴社，20世纪80年代，徐立荪弟子、邵大苏之子邵元复在台湾以梅庵琴社之名义授徒撰谱，在海外也有一定的影响。因此，梅庵琴社的创立与梅庵琴派得以形成并在国内外广泛流传，显然是有着很大的关系的。

梅庵琴派的主要传谱《梅庵琴谱》，是徐立荪取其师王燕卿之《龙吟观琴谱》残稿并“就所亲聆于先生者”编述而成。于1923年编成，1931



《梅庵琴谱》

年初版，其后又有1958年的二版及港台版等。谱中收录了王燕卿为其《龙吟观琴谱》所写《原序》，其中写出他“共得琴谱十八种、残篇六种，抄录零锦若干”及“携琴访友纵横于海岱之间近三十年”游学精研琴艺之况。今版共分三卷，上卷论琴的形制、声律、指法；中卷收15曲，下卷为今译简谱。所收《长门怨》《捣衣》《关山月》《搔首问天》等曲均为梅庵琴派的代表曲目。

梅庵琴派的艺术风格

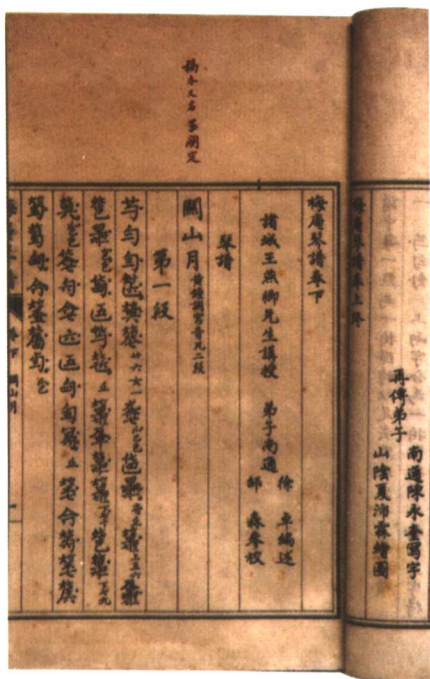
梅庵琴派之所以在近代琴坛能产生如此广泛的影响，显然与梅庵派勇于创新、独树一帜的艺术风格密不可分。梅庵琴派的风格特点，主要在于演奏技术和表现手法上，概括起来，有如下几点：

第一，独具一格的山东地方音乐风格。

古琴作为一种文人音乐，历代琴家都十分注重对其音乐品格和意境韵味的追求。明清以后琴家，更是将“清微淡远”琴风，视为琴乐审美的最高境界。而梅庵琴派却大胆地将民歌及民间音乐融于琴曲之中，发展了具有鲜明个性的山东地方音乐特色的琴曲。如徐立荪演奏的琴曲《捣衣》，一改原诸城琴派及其他各派对该曲离愁别苦、萧瑟惆怅的解题，以富有创造性的刚健泼辣的演奏手法，近似民歌的曲调，独特的句法，赋予其跳宕的节奏，鲜活的韵律。查阜西评价说“为琴增色不少”。其他如《长门怨》中的特殊韵脚，《秋夜长》中的多处轮指等等，也是如此。

第二，演奏技术上的大胆创新。

为了通过鲜活的弹奏而充分表现琴曲的内容，梅庵琴派在演奏指法上也作了许多新的创造。如左右手之大幅度吟猱，其吟法全在于腕部的灵活敏捷，以得匀实灵动之机为妙。其摆动之



《梅庵琴譜》書影

多少根据节奏与节拍，幅度之大小则全赖于琴曲之内容。另外，王燕卿也不满于节奏之呆板，在许多琴曲中，多加用轮指，使乐曲表现更富有生气。

第三，音韵宽厚，奔放洒脱的音乐风格。

梅庵琴派在演奏上颇为讲究气势和神韵，在传达音韵节奏的同时，更注重反映乐曲的精神。在弹奏梅庵琴曲的时候，大都以一气呵成成为主，给人以结构谨严、琴韵饱满、形神俱妙之感。体现出音韵宽厚，奔放洒脱的音乐风格，雄健之中寓有绮丽缠绵之意。

纵观中国琴乐的历史变迁，呈现出流派纷呈的局面。尤其是明清以来，随着琴谱刊印的增多，不同风格、地域的琴派林立，绚丽多彩。除前面提及的外，诸如宋代的江派，明清时期的松江派、绍兴派、中洲派、金陵派等，也在古琴音

乐发展史上占有一席之地。

从琴乐流派的形成原因来看，它与师承、传谱、地域各异是有着密切关系，但古代社会交通不便，各地区文化交流因地域所碍，无疑亦为其中原因之一。民国以后，自有了不拘流派的琴社雅集之后，各派琴家间互相交流学习更为方便，正如1937年《今虞琴刊》所说：“怡园晨风，两开胜会，迺者今虞，举行雅集，盖亦借以集思广益，荟萃众长，发扬元音耳。”^⑥而近几十年来，随着交通的日益发达和各地区文化交流的日趋频繁，琴派的地域特点开始渐趋淡化，而琴家的个人风格日显重要。如近现代浙江籍琴家徐元白，自称“游学四方，向无派别”^⑦，故而近人因他是浙人而将其命为浙派，似有不妥。近现代古琴大师管平湖，虽曾师从近代九嶷派琴家杨时百学习，但其后又广泛学习了川、武夷等派，故仅将其限为九嶷派，也不合适。

因此，到了近世，应该注重的乃是琴家本人的艺术风格及琴曲本身的演奏特点，因为纵使同是川派《流水》谱，琴家仍可各自弹出与众不同的风格。事实上，一些优秀的古琴大师正是在博采众家之长的基础上，才形成了自己独特的艺术风格。20世纪后半叶，琴坛出现了以琴家姓氏命名的“管派”、“吴派”，就是一个很好的例证。本属九嶷派的管平湖，不仅以弹奏川派的《流水》而驰名，并形成了在琴坛备受赞誉的“管派”。另一位20世纪同样重要的琴学大师吴景略，是虞山人，但形成了以自己姓氏为名的“吴派”。管派的刚健稳重，吴派的生动绮丽，在现代琴乐发展中备受瞩目，赞誉有加。这种以姓氏命名的新的琴乐传承风格的形成，体现了20世纪以来琴乐由地域风格向琴家个性风格变迁的趋势。

尽管如此，古琴音乐的流派是中国琴乐历

史发展过程中一个不容否认的客观存在，它在中国古琴的发展过程中有着很重要的作用。即使在当代，某些在古琴音乐史上有着深远影响的琴派仍在各地有着各自的传承人。因此，研究各个琴派的产生、变迁、审美风格、演奏特点、传人传谱等，是现代琴学的一个重要课题。

注 释：

- ① 徐卓：《论琴派》，见《今虞琴刊》，1937年版第45页。
- ② 【宋】朱长文：《琴史》卷四“赵耶利”，据《四库艺术丛书·琴史（外十种）》，上海：上海古籍出版社影印本，1991年版第839—45页。
- ③⑥ 【宋】朱长文：《琴史》卷六“论音”，据《四库艺术丛书·琴史（外十种）》，上海：上海古籍出版社影印本，1991年版第839—65页。
- ④ 【宋】成玉璠：《琴论》，引自【明】蒋克谦《琴书大全》卷十“弹琴”，见《琴曲集成》第五册，北京：中华书局，1980年版第204页。
- ⑤ 周庆云：《琴史续·杨缵》，梦坡室藏本，民国8年刊本。
- ⑦ 【宋】汪元量：《湖山增订类稿》，北京：中华书局，1984年6月版第187页。
- ⑧ 【明】田汝成：《西湖游览志余二则》，引自汪元量《增订湖山类稿》，北京：中华书局，1984年6月版第187页。
- ⑨ 周庆云：《琴史续·宋尹文》，梦坡室藏本，民国8年刊本。
- ⑩ 【清】陈幼慈：《琴论》，据《邻鹤斋琴谱》，清稿本。
- ⑪ 《梧冈琴谱·黄献后序》，见《琴曲集成》第一册，北京：中华书局，1981年版第441页。
- ⑫ 《梧冈琴谱·陈经序》，见《琴曲集成》第一册，北京：中华书局，1981年版第373—374页。
- ⑬ 《文会堂琴谱·胡文焕自序》，见《琴曲集成》第六册，北京：中华书局，1981年版第117页。
- ⑭ 【清】王坦：《琴旨·支派辨异》，《四库全书》经部·乐类第三十八，上海：上海古籍出版社，1991年影印本。
- ⑮ 【清】蒋文勋：《琴学粹言·论派》，据【清】蒋文勋《二香琴谱》卷四，清道光十三年刊本。
- ⑯ 【明】徐上瀛：《大还阁琴谱·雄朝飞按语》，见《琴曲集成》第十册，北京：中华书局，1982年版第408页。
- ⑰ 据《琴曲集成》第十册，北京：中华书局，1982年版第344页。
- ⑱ 《常昭合志稿》卷三十二，清刊本。
- ⑲ 《松弦馆琴谱·薛志学序》，见《琴曲集成》第八册，北京：中华书局，1989年版第69页。
- ⑳ 【明】许重熙：《天池严公墓表》，据《今虞琴刊》，1937年版第2页。
- ㉑ 【明】严澂：《琴川汇谱序》，见《琴曲集成》第八册，北京：中华书局，1989年版第158—159页。
- ㉒ 【清】蒋文勋：《琴学粹言·论派》，据【清】蒋文勋《二香琴谱》卷四，清道光十三年刊本。
- ㉓ 《大还阁琴谱·陆符序》，见《琴曲集成》第十册，北京：中华书局，1982年版第305—306页。
- ㉔ 《大还阁琴谱·钱棨序》，见《琴曲集成》第十册，北京：中华书局，1982年版第303页。
- ㉕ 《四库全书总目》，北京：中华书局影印本，1965年6月版第970页。
- ㉖㉗㉘㉙㉚㉛ 【明】徐上瀛：《溪山琴况》，见《琴曲集成》第十册，北京：中华书局，1982年版第313—326页。
- ㉜ 【明】徐上瀛：《大还阁琴谱·凡例》，见《琴曲集成》第十册，北京：中华书局，1982年版第442页。
- ㉝ 《诚一堂琴谱·胡洵龙序》，见《琴曲集成》第十三册，北京：中华书局，1989年2月版第318页。
- ㉞ 【清】杨宗稷：《琴学丛书》卷一“琴学随笔”，北京：中国书店影印本，1989年。
- ㉟ 《澄鉴堂琴谱·年希尧琴谱指法序》，见《琴曲集成》第十四册，北京：中华书局，1989年11月版第188页。
- ㊱ 【清】徐祺：《五知斋琴谱·墨子悲丝后记》，见《琴曲集成》第十四册，北京：中华书局，1989年11月版

第441页。

- ③⑦ 《蕉庵琴谱·秦履亨跋》，清同治七年刊本。
- ③⑧ 《蕉庵琴谱·何本祖跋》，清同治七年刊本。
- ③⑨ ④① 【清】释空尘：《枯木禅琴谱·自序》，光绪十九年刊本。
- ④② 梅曰强：《广陵琴社社长孙绍陶》，载《艺苑·音乐版》，1991年第2期。
- ④③ 张子谦：《广陵琴学的过去和将来》，载《今虞琴刊》，1937年。
- ④④ 张子谦：《广陵琴派的沿革和特点》，载《上海音讯》，1986年，第2期。
- ④⑤ 【清】徐祺：《五知斋琴谱·指法》，见《琴曲集成》第十四册，北京：中华书局，1989年版第421页。
- ④⑥ 以下有关顾梅羹的介绍参考了顾梅羹之子顾泽长提供的相关史料。
- ④⑦ 【清】祝凤喈：《按谱鼓曲奥义》，《与古斋琴谱》卷三，清刊本。
- ④⑧ ④⑨ ⑤① 【清】祝凤喈：《与古斋琴谱》四卷附《补义》，清刊本。
- ⑤② 【清】张鹤：《琴学入门序》，据《琴学入门》，同治三年刻本。
- ⑤③ 【清】徐允临：《琴学入门序》，据《琴学入门》，宣统元年苏州重刻本。
- ⑤④ 【清】陈世骥：《琴学初津·制曲要篇》，清光绪甲午年抄本。
- ⑤⑤ 冯明洋：《大文化视野中的岭南音乐》，载《中国音乐年鉴·1996年》，济南：山东文艺出版社，1997年10月版第301页。
- ⑤⑥ ⑤⑧ 【清】黄景星：《悟雪山房琴谱·自序》，清道光十六年刊本。
- ⑤⑦ 此琴虽款称制于唐武德二年，待考。
- ⑤⑨ ⑥① 《琴师黄勉之墓碑文》，拓印本。
- ⑥② 【宋】苏轼：《密州到任谢执政启》，《苏轼集》卷七十，“启”第四十三首。据《四库全书·集部·别集》，上海：上海古籍出版社影印本，1991年。
- ⑥③ 徐昂：《王翁宾鲁传》，引自《梅庵琴谱》，民国20年刊本。
- ⑥④ 《梅庵琴谱·邵森跋》，引自《梅庵琴谱》，民国20年刊本。
- ⑥⑤ 《增编梅庵琴谱·月上梧桐后记》，1994年台湾刊本。
- ⑥⑥ 徐卓：《论琴派》，见《今虞琴刊》，1937年版第46页。
- ⑥⑦ 《今虞琴刊》，1937年版第261页。

第6章

古琴音乐 在海外的传播

第一节 古琴音乐东传日本

唐代古琴音乐传入日本

中国和日本交往的历史很早，但古代两国交往，大半要通过朝鲜半岛。当时的中国音乐，也主要是通过朝鲜而传入日本。据《梁琴新谱》的记载，古琴大约在公元600年传入朝鲜。然而，古琴虽然和宫廷礼乐一起被传入朝鲜，但作为独奏乐器在朝鲜却从来没有流行过，它的位置已被朝鲜的民族乐器玄琴所替代。^①玄琴一共有六根弦，其中的三根中弦要用短藤棍做成的琴拨来弹奏，它有自己的记谱法，其音乐风格也与中国音乐不同。

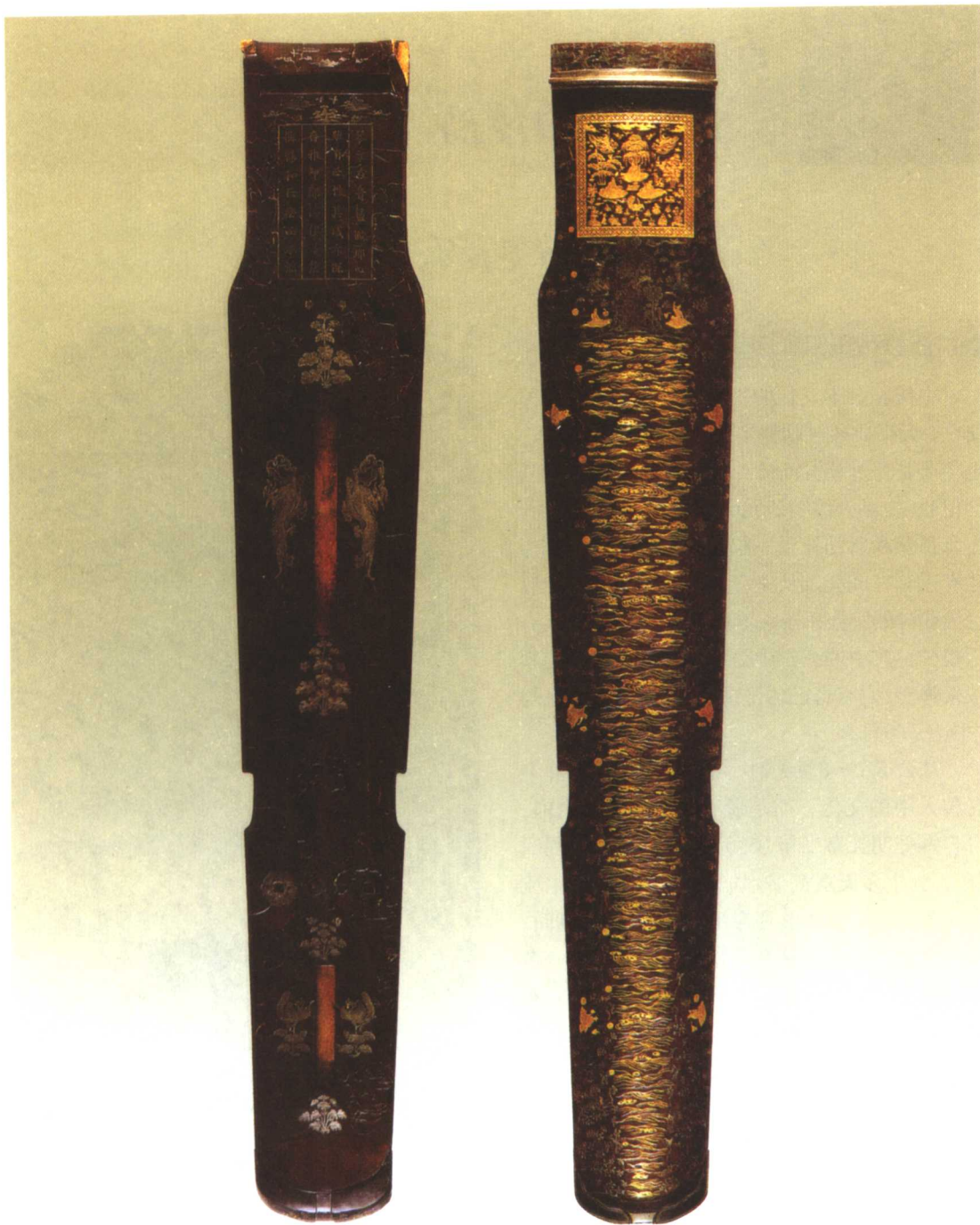
从公元7—8世纪时，日本不再通过朝鲜半岛传入中国文化，而是通过太平洋直航中国。自日本舒明天皇二年（630年，即唐太宗贞观四年），到宇多天皇宽平六年（894年，唐昭宗乾宁元年）止，日本共任命19次遣唐使，期间，中国文化，包括古琴音乐被大量传入日本，各种琴谱、琴书、琴器，开始源源不断地流入东瀛。日本宇多天皇时期（相当于唐昭宗时）佐世在奥所辑《日本国所见书籍目录》曾著录当时库藏的中国琴书多种，包括晋孔衍撰《琴操》三卷，唐赵耶利《琴法》《琴录》《琴叙谱》《琴用手法》各一卷，《杂琴谱》百二十卷，《雅琴操》和《弹琴用指法》各一卷。另一部传入日本的古琴谱是唐人写本《碣石调·幽兰》谱，我



日本画《弹七弦琴》



古
琴



“金银平纹”琴，日本正仓院藏

国清末考据学家杨守敬在日本访求古书时发现，经影印后收入1884年刊印的《古逸丛书》中。

除了琴谱、琴书，古琴琴器也有不少流传日本。今东京博物馆原法隆寺藏琴，其琴腹内有款曰“开元十二年岁在甲子五月五日九龙县造”，1768年时，经日本古琴家铃木龙（1741—1790）鉴定，认为此琴为唐代雷氏作品，这个鉴定结果显然不可信。另一床著名的日本藏琴，是日本正仓院的“金银平纹”琴，日本音乐史学家林谦三鉴定其研制年代，在唐开元或贞元年间。但也有不少专家认定它是日本人的仿唐伪作。

唐代虽有古琴琴器、琴谱、琴书大量传入日本，但古琴音乐在当时的日本并没有广泛流传。^②古琴作为琴艺开始在日本被认知，始于明末琴僧东皋心越东渡日本以后。

东皋禅师与琴乐之东传

1. 东皋其人

明末清初，大批不满清王朝高压统治的文人、僧侣东渡日本，据迂善之助《日本佛教史》第九卷中统计，当时东渡避难的人士，可考者达五十余人。在东渡的僧侣和文人中间，东皋禅师是其中有影响的人物之一，他带去了17世纪中国的古琴艺术，从而促进了日本古琴音乐的中兴。

东皋心越（1639—1695），俗姓蒋，法名兴俦，字心越。明崇祯十二年（1639）生于浙江金华府婺郡浦阳县官岩山麓的蒋宅村。东皋8岁时在苏州报恩寺出家，



东皋画像

后从禅宗曹洞宗高僧阔堂大文受法，驻锡杭州永福寺，故为曹洞宗35世高僧。清兵入关后，为避战乱，东臯于康熙十五年（1676）秋天离开杭州，登舶东渡，时年东臯37岁。次年正月抵达日本长崎，住兴福寺。清康熙十九年，因异僧徒诬陷，遭受禁锢。水户德川光圀知闻师厄，深愍其冤，再奏幕府并稟将军，至翌年七月，东臯获释，寓居其水藩下邸。后来创立了祇园寺。54岁时，移居天德寺，任住持。57岁时圆寂。

东臯心越是一位才艺出众的僧人，能书善画，工于篆刻，精于抚琴，登高作赋，下笔成文，尤以篆刻、古琴对日本影响甚大。他还学习日文，有和歌、俳句传世。

东臯东渡日本时，携带七弦琴五张，见于记载的有三张，为“虞舜”、“素王”、“万壑松”。其中，最著名的为明琴“虞舜”，此琴红漆覆面，后归水户德川家族，视为珍宝。水户名儒藤田东湖用中文作赋于琴匣。琴和匣现存东京帝国博物馆。“素王”琴赠给了他的学生人见竹洞，现已失传。

东臯带到日本的还有《松弦馆琴谱》《理性元雅》《伯牙心法》《琴学心声》等琴谱。现日本祇园寺尚存东臯手泽多种，除《松弦馆琴谱》外，还有东臯手抄的琴谱五曲，即《洞庭秋思》《渔樵问答》《鹤舞洞天》《飞鸣吟》《鸥鹭忘机》等。东臯生前未刻谱，圆寂后，其弟子将其所抄所传琴

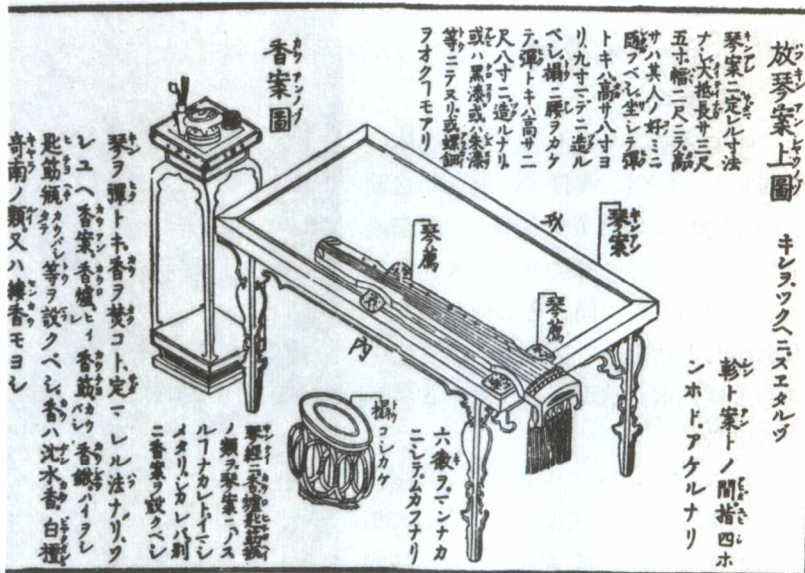
曲编成《东臯琴谱》。

2.《东臯琴谱》述略

现藏我国的《东臯琴谱》有两种：一为日本铃木龙辑《东臯琴谱》（1771），收15曲，皆附琴歌，此谱今藏北京图书馆。另为四卷本的《和文注琴谱》，此本原为近人周庆云所藏，现归上海图书馆。原无曲名，因谱中有和文注音，故周氏称之为《和文注琴谱》。其中与《东臯琴谱》曲名相同的琴曲谱，其旁词也完全相同，可见为东臯所传。此谱共收古琴曲41首。

另外，查阜西曾提到，日人松井廉氏《谈琴》（1917）曾考得日本共有《东臯琴谱》三种：一、宝永中杉浦所编五卷，57曲，未梓。二、享和中宿谷慎更编，文化中二本三岳校订者九卷，44曲，稿存上野图书馆。三、文政中儿岛凤林辑三卷，46曲，谓为仅存梓本。^③

《东臯琴谱》在日本曾多次翻刻，影响很大。从《东臯琴谱》所收的琴曲来看，主要以琴歌为主，并且绝大多数都是将有词的小曲略加订正。



《琴学入门图解》（日文版），引自 Robert Hansvan Gulik “The Lore of the Chinese Lute”



《东皋琴谱》书影

后期的《熙春操》《思亲引》《安排曲》《清平乐》《大哉行》《华清引》，注明“谐音”、“调入”，是创作曲。《久别离》《箕山操》为改编，但都是小曲。因此，根据《东皋琴谱》所传之琴曲，不少琴家认定东皋琴艺一般。当然也可能此谱是给一般的初学者用的，“高水平的学生并不需要特殊的琴学手册，他们可以直接用中国的琴谱”^④。

由于东皋东渡传授琴乐，致使古琴音乐在日本得到空前的发展。当时前来受益请教者络绎不绝，他的代表弟子有名流人见节(号竹洞，又号鹤山，1620—1688)及幕府贵官杉浦琴川(1669—1771)，因为这两个人，在17至19世纪，中国的古琴音乐在日本的儒士及学者中间广为流传。杉浦琴川又编辑了心越的琴曲，即《东皋琴谱》。杉浦家茶童小野田东川(1683—1763)受到熏陶，也能弹琴。小野晚年因故被逐，遂以教琴为生，其琴弟子著名的有幸田子泉、多纪蓝溪等，他们又传了桂川月池、浦上玉堂(1745—1820)等。据儿玉空空《琴社诸友记》所载，小野时期琴友多达120人，仅明和至文化40余年中，日本琴人多达数百人。故《日本琴史》卷四云：“琴学盛于日本，实师(东皋)之功也。”

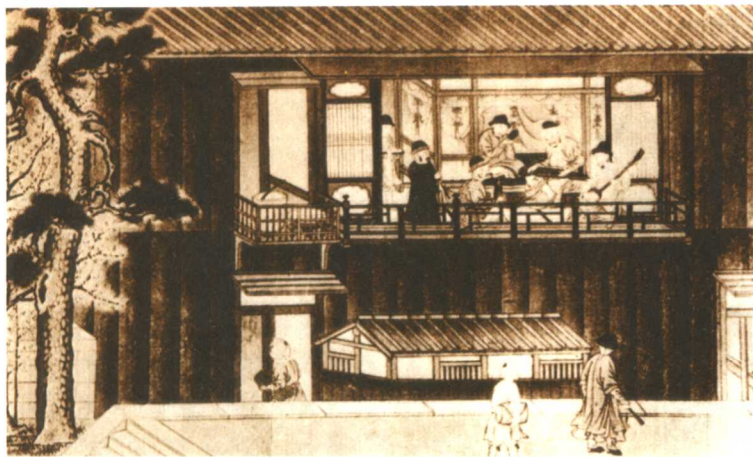
东皋一生经历了异于常人的曲折道路，在邻邦传播中华文化，长期以来深为日本民众所敬重。遗憾的是，直到本世纪初，国人对东皋知之甚少。最早向世人介绍东皋的是荷兰汉学家高罗佩(Robert Hans Van Gulik)，他于1937年撰写了“*Chinese music and it's Introduction into Japan*”(《中国雅琴及其东传日本》)一文。1944年又在重庆刊出《明末义僧东皋禅师集刊》，其中不仅论述琴学的流传，而且涉及晚明历史的很多材料。近几十年来，查阜西、谢孝莘等琴家先后对东皋禅师的传谱和琴系进行研究。琴家王迪还将铃木龙所传《东皋琴谱》15首琴曲全部进行了打谱，为研究东皋琴学提供了翔实的资料。

近现代日本琴学之传播

19世纪末，日本弹琴和研究琴学的人已十分稀少。从20世纪下半叶开始，日本琴学渐渐复苏。其中，日本东方音乐学家林谦三很早就开始从事古琴琴谱的研究，至于他师承何人，则不得而知。20世纪40年代，高罗佩在日本担任外交官期间，曾在早稻田大学演剧博物馆讲授并弹奏古琴。1946年，日本音乐史学家岸边成雄曾师从高罗佩学弹了两首琴曲，即《关山月》与《阳关三叠》^⑤。其后，岸边成雄曾对日本古琴音乐流传情况做过一些研究。

近几十年来，日本琴人渐多，其中如东京大学三谷阳子、东京琴社社长坂田进一、东洋琴学研究所副所长稗田浩雄等，在日本传授琴乐。至于来中国大陆用各种方式学习古琴的年轻学子则更是不胜枚举。

日本琴人活动交流的方式，亦沿用中国古代文人之传统。早在江户时代，日本琴人就有弹琴雅集的习惯。他们大都选择风景优美之山水



日本卷轴画（局部）

图绘长崎一个音乐雅集，一个中国人在弹琴，他的朋友用三弦、月琴和笙伴奏，现存东京帝国大学。引自 Robert Hansvan Gulik “The Lore of the Chinese Lute”。

之地，享受琴棋书画带来的乐趣。以下记述的是宝历二年（1752）在千往甲邸宅的一次雅集。东皋禅师赴日时所带的根树果核，植下后即长成并鲜花盛开，其时，琴人们在这棵有着特别意义的树下，举行花宴，昙空、新丰禅师等抚琴，玄龟玉的儿子下棋，关伯元、成岛锦江等人赋诗……其时其景，似有中国文人兰亭集觴、诗酒风流之意趣。

第二节 古琴音乐在欧美的传播

明清时期欧洲人对中国古琴的介绍

古琴作为中国古代文人音乐的代表乐器，很早就受到欧洲人的关注。明清时期在中国的西方传教士，翻译了大量有关中国哲学、文学、艺术等经典著作，甚至还出版了一些研究中国文化的学术专著。1780年，法国来华传教士钱德明（Amiot, Jean Joesph Marie 1718—1793），在法国巴黎出版了一本关于中国音乐的专著《中国古今音乐记》（*Memoires sur la musique des Chinois tant anciens que modernes*），此书是以清代李光地所著《古乐经传》（1726）及其他中国音乐文献作为参考和资料来源写成。全书主要介绍了中国的乐器、律学和调式理论。在第一部分按“八音”分类介绍 Sioe 类（丝）乐器中，钱德明主要介绍了古琴

（Kin），同时还附有绘制的琴的图形。在此书的前言中，作者这样写道^⑥：

中国音乐的历史和中国的朝代一样久远。在公元前 2673 年就有了关于音乐的文字记载。……中国的琴瑟可以征服野兽和改变人们的习俗。中国有位伟人名叫孔子（Confucius），他有天人相应、乐与政通的说法。一次，他在一个地方（齐国）听到了“韶（Chao）乐”后，他竟有三个月不思美味，并说“不图为乐之至于斯也”！

1884 年，比利时人阿理嗣（Aalst, Jules A. van）出版了《中国音乐》（*Chinese Music*），详尽地介绍了中国音乐的历史，在“乐器记述”（*Description of instruments*）部分，他介绍了中国的古琴谱，并按“八音”分类法介绍了 47 种中国乐器，其中包括古琴的介绍及其乐器图

形。此书对于19世纪末和20世纪初的西方读者来说,是有关中国音乐最详尽,同时也是最容易获得的一项资料。

高罗佩和他的《琴道》

1. 高罗佩其人

现代西方对传播中国古琴贡献最大的人,当属荷兰著名汉学家高罗佩(Robert Hansvan Gulik, 1910—1967)。

高罗佩1910年出生于荷兰,他的父亲是荷属东印度的军医。小时候,家中花瓶上的中文字使高罗佩对中文产生兴趣,16岁时他开始学习中文,后在莱顿与乌特雷支大学攻读中文、日文、藏文、梵文等,连后来所学的,共有15种语言。上大学前,他已经参加编辑印第安“黑足族”(Blackfoot)文字词典,25岁时以中日印藏诸民族的“拜马教”考证,获得博士学位。

高罗佩是荷兰职业外交官,曾派驻泗水、巴达维亚、东京、重庆、华盛顿、新德里、贝鲁特、大马士革、吉隆坡等地,从秘书、参事、公使到

大使。但外交官是他的职业,汉学却是他的终身事业。高罗佩读了法国作家凡尔纳(Jules Verne)的小说《迷人的中国之旅》后,对中国文化着迷,开始穿中国服、睡硬床,要做中国人。1943年高罗佩任荷兰驻重庆使馆一秘,娶了系出名门的中国夫人水世芳,她父亲水钧韶曾任驻圣彼得堡使节及天津市长,外祖父张之洞是洋务名臣。高罗佩与沈尹默、齐白石、于右任等名流交往,对中国文化近乎痴迷。品茶、弈棋、抚琴、吟诗、作画、练字、治印、写小说……俨然一位名士。他效法古人,名高罗佩,另有笑忘、芝台等雅号。无论住在哪个国家,高罗佩的中式书斋格局不变,环壁皆书,书桌上摆着文房四宝,还有一张紫檀嵌花卧榻,号称“图书满架,落叶满床”。他随兴之所至,为书斋取名集义斋、尊明阁、犹存斋等等。下面的这首七律是高罗佩写给友人徐文镜的,如果不说,很难辨别出是外国人的手笔:

漫逐浮云到此乡,故人邂逅得传觞。

巴渝旧事君应忆,潭水深情我未忘。

宦绩敢云希陆贾,游踪聊喜继玄奘。

匆匆聚首匆匆别,便泛沧浪万里长。

高罗佩对中国文化涉及的范围极为广泛。他收藏中国的古琴、书画、瓷器、画谱、佛像、碑帖、砚台等,也研究中国的篆刻、绘画、装裱工艺。他从20岁开始练书法,终生不辍,尤其偏爱行书与草书。他对书画进行鉴赏和研究,积十几年苦功编成《书画鉴赏汇编》(*Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur*),全书近600页,插图160幅,书末附有42种中、日纸张样品,于1958年在意大利出版。在一次偶然中,他还发现了一套刻工颇为精细的明代色情图册《花营锦阵》,从而引起了他对中国古代社会两性生活的兴趣。高罗佩认为:“此类图



荷兰汉学家高罗佩(Robert Hansvan Gulik, 1910—1967)

书今稀若星凤，切不可听其埋没”，后经校勘整理，编成《秘戏图考》(Erotic Colour Prints of the Ming Period)。此书于1951年在东京问世后，引起不少汉学家的注意，书信往还，资料越积越多。1961年，他以英文写了性学专著《中国古代房内考》(Sexual Life in Ancient China)，在荷兰出版。高罗佩还考证了中国文献中的猿(gibbon)，并亲自养猿观察，作《中国长臂猿考》(The Gibbon in China)。高罗佩著作等身，其中流传最广的是他别出心裁的中国古代侦探小说，二十多卷《狄公案》系列(Judge Dee Mysteries)。

高罗佩不幸于1967年因癌症病逝于荷兰海牙医院。他的博学与多才，不仅令很多国外的汉学家叹为观止，也使许多中国学者为之折服。

2. 高罗佩与古琴

高罗佩对古琴的研究，始于他上世纪30年代被派驻日本期间。为了研究古琴，他曾专程多次到北平，师从清末著名琴家叶诗梦学琴，并搜集相关的典籍文献。叶诗梦，初名佛音尼布，后改名叶潜，字鹤伏，号诗梦居士。为清叶赫那拉氏瑞麟的第三子，其姑即慈禧太后。叶氏曾从浦城祝桐君之侄祝安伯、北京孙晋斋、蜀人李湘石、金陵黄勉之等名琴家学琴，其父瑞麟曾三任两广总督。叶家世显赫，藏琴达120床之多。其中以“昆山玉”、“九霄环佩”、“风入松”、“鸣玉”、“归凤”、“霹雳”六琴为最，故自号“六琴斋主”。袁世凯窃国后，家道中落，叶仅以医术糊口。在《琴道》的扉页，高罗佩充满深情地写道：“谨以此书纪念我的第一个古琴导师叶诗梦先生：一个天才的音乐家和伟大的文人”^①，可见他对于叶诗梦的敬重之心。叶诗梦于1937年在北平去世。1943年，高罗佩调任荷兰驻中国大使馆任一等秘书，来到重庆，其时与查阜西、

于右任、冯玉祥、裴铁侠、胡莹堂、徐元白等人相识，参与“天风琴社”的古琴活动，切磋琴艺。

据现存资料，高罗佩共有音乐论著七种。最早发表的是题为《中国雅琴及其东传日本后源流考》的论文，这篇文章主要追溯中国琴学东传日本的历史。他认为，古琴传入日本始于1677年，在东皋禅师到达日本之后。在考证的过程中，他对东皋禅师产生了兴趣，他说：

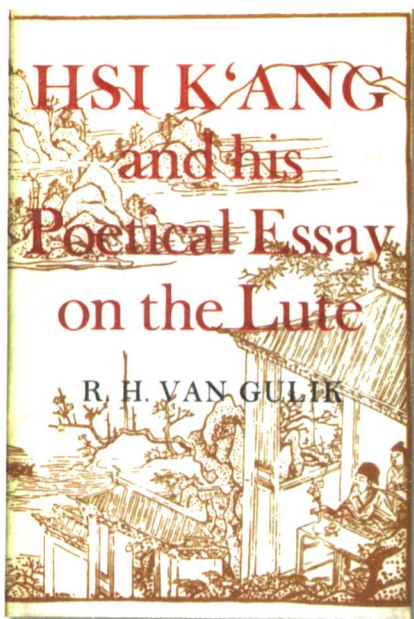
余癖好音乐，雅好古琴。治日本琴史，始闻禅师名，而征诸中国文献。其名不彰，心窝憾之。于是发愿，拟辑遗著，汇为一集，传刻于世。^②

随后他用了整整七年时间遍访古寺名刹、博物馆院，共获得禅师遗著遗物三百余件，辑成《东皋心越禅师全集》，原拟于1941年付梓，后因二战爆发而流产。1944年，由商务印书馆出版了《明末义僧东皋禅师集刊》，全书共153页，大部分用中文写成。

1938年，高罗佩又用英文完成了《琴道——琴的思想体系之论著》(The Lore of the Chinese Lute: An Essay in the Ideology of the Ch'in)，此书最早于1938年在东京上智大学出版的《日本文化志业》上连载，后于1940年由东京上智大学出版，1969年修订再版。

在写完《琴道》之后，因有感于在西方有关嵇康《琴赋》的介绍很少，对嵇康的认识也多有误传，故高罗佩又写了一篇有关嵇康《琴赋》的文章，并将《琴赋》译成英文，附上注释，编成《嵇康及其琴赋》(HSI K'ANG and his Poetical Essay on the Lute)，于1941年由日本东京上智大学出版。

全书共分五章。第一章为概论，作者从嵇康生活的时代背景着手，介绍了“竹林七贤”摆脱传统礼教的束缚，追求自由生命的精神风范，其



高罗佩著《嵇康及其琴赋》(HSI K'ANG and his Poetical Essay on the Lute)

后对嵇康生平的相关史料作了摘选翻译。

第二、三章作者分别描述了作为诗人和哲学家的嵇康和作为音乐家的嵇康的不同风采^⑨。高罗佩认为嵇康是一个敢于追求理想和自由的伟大哲人。同时，还介绍了《嵇中散集》中的相关内容，提到嵇康除了音乐和文学之外，嵇康还是一个画家。并从文献中整理出有关《广陵散》和《止息》的轶闻。

第四章主要是《琴赋》的文本与注释、风格与内容以及译文的一些附注。最后是《琴赋》的注释解释和中文文本。在对他人的评注资料进行翻译的时候，高罗佩也对这些资料作了一些考证。在论述《琴赋》的风格与内容的时候，作者还与《洞箫赋》《长笛赋》等作了比较。

从整体上来看，此书主要偏重于介绍与翻译，并没有对《琴赋》本身进行较深入的研究。但作为一个西方学者，作者在翻译时能从相关

的历史人文背景出发，并对此进行评述，其关注的角度，尤为可贵。

3.《琴道》述略

高罗佩的《琴道》，是一本不可多得的以英文介绍古琴的书。在《琴道》一书的前言中，高罗佩指出，此书主要是从文化层面，探讨七弦琴的文化意义，而较少涉及其音乐分析。^⑩《琴道》出版后，著名音乐学家萨克斯曾就“琴”的英文译名与高罗佩商榷，并建议高罗佩用“Psaltery”取代“Lute”。但高罗佩认为“Psaltery”虽然在外貌上与中国的古琴更接近，但在文化内涵上与古琴相去甚远。而“Lute”在欧洲文化中多与吟游诗人及高雅的娱乐活动相联系，因而在内涵上与古琴更为相近，故而还是用“Lute”指代古琴。

《琴道》全书共分七章加四个附录。旁征博引，将古琴乐谱、各种琴学著述，以及文学美术中涉及古琴的资料精心译成英文，并加注释。

第一章为“概论”。主要描述了古琴的特点、弹奏方法，琴与瑟的起源及发展，琴乐在中国文化中的地位，琴乐及琴道在日本的流传及发展，等等。高罗佩认为古琴的特点并非在于其旋律，而在于其音色的变化和韵味，而琴乐丰富的变化主要得之于复杂的指法。他指出了古琴在中国古代的两大大主要功能，是作为文人士大夫修身养性之独奏乐器和作为古代雅乐中的伴奏乐器。前者指法复杂，后者主要是用右手的空弦音。另外，作者还从古文字学的角度探讨了琴与瑟的起源。最后讲了古琴音乐在日本的发展情况。

第二章“传统音乐观念”(Classical Conceptions of Music)。此章主要翻译分析了《乐记》中所提到的音乐与宇宙、音乐与政治、音乐与人生、音乐与个人等论点。另外高罗佩在注释中提到了《吕氏春秋》《淮南子》中有关音乐的

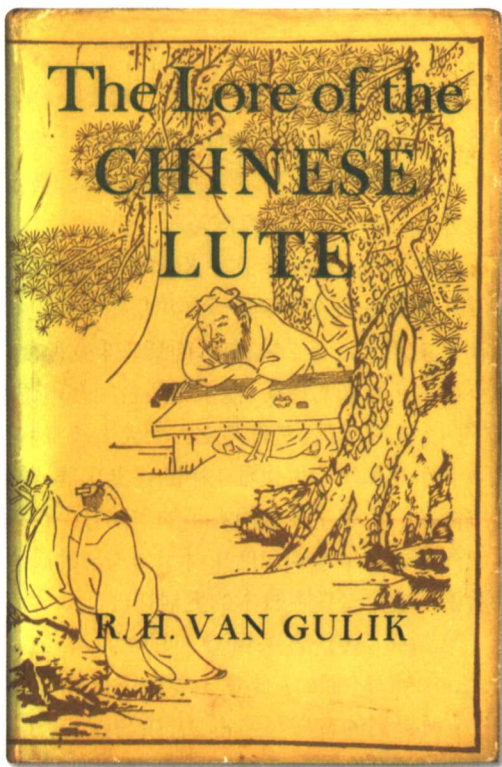
神话和中国古代仪礼音乐中显现的音乐观，但其中主要探讨的其实是儒家“和”及“德成而上，艺成而下”的音乐观。

第三章“古琴的研究”(Study of the Lute)，分四个部分，先是讲述了古琴研究史料的三个来源：古籍中有关琴乐的记载、专门的琴论、琴谱。高罗佩认为由于明以后琴家所刊印的琴谱，多为教学之用，故数量少且质量差，但从音乐的角度来讲，比较准确。而由文人所编的琴谱，从文化的角度来讲价值更高，但缺少对音乐形态的深入研究。接着作者探讨了中国琴道的起源和特点。高罗佩认为影响琴道发展与演变的主要因素主要有三：儒家的社会观、道家的宗教观和佛家的心理观。儒家重视宫廷和祭祀典礼的

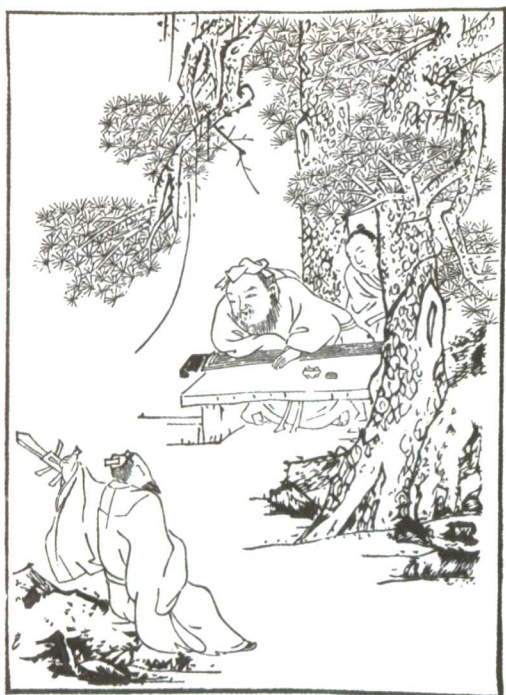
雅乐，贬抑民间音乐。而古琴之所以成为中国文人音乐之代表乐器，主要在于它除了宫廷雅乐之外，亦为个人独奏之乐器。道家注重个人修身养性以及它所追求的“道”的境界，启发中国文人创作了诸如《庄周梦蝶》《列子御风》等琴曲。高罗佩还指出中国文人特有的人为的“曲高和寡”、“孤芳自赏”的心态，是使琴乐成为士大夫阶层所独有的原因。至于佛教对于中国琴乐的影响，高罗佩主要指出了大乘佛教仪轨中的种种修养与弹琴在礼仪上的相似，并认为后者间接受到了前者的影响。琴曲中的《释谈章》《那罗法曲》则为受佛教影响之乐曲。其中的第三节讲述了“琴人的气质与行为规范”(Disposition and Discipline of the Lute Player)，主要介绍弹琴的环境、携琴的姿势、琴人、琴童和琴社等。如古琴必须在自然景色美好的环境中弹奏，如书房、庭院、月下等，弹琴时要焚香。

第四章“曲调的意义”(The Significance of the Tunes)。高罗佩在这一章中指出了在明代琴谱中调意的重要性。所谓“调意”是在每一首琴曲之前用泛音演奏的乐段，它对全曲的调性和音乐特征起到概括的作用，对理解琴道也有一定的参考意义。在这一章中，高罗佩还根据琴曲的内容对琴曲进行了分类。

第一类是富于道家(Taoistic)色彩描写“神秘之旅”(The Mystic Journey)的琴曲，如《广寒游》《列子御风》《凌虚吟》等。第二类为儒家(Confucius)色彩的部分具有历史特点的琴曲。如写孔子心境的《猗兰》、写蔡文姬悲惨遭遇的《胡笳十八拍》，以及《屈原问渡》《圯桥进履》等。第三类为作为文学作品中伴奏乐曲的琴歌(Musical Versions of Literary Products)，如《关雎》《鹿鸣》《归去来辞》《南熏歌》等等。第四类为描写自然景色之琴曲(The Descrip-



高罗佩著《琴道》(The Lore of the Chinese Lute)



英文版《琴道》插图

tive of Nature), 如《流水》《高山》《平沙落雁》《潇湘水云》等。第五类为描写文人生活之琴曲, 如《客窗夜话》等。高罗佩在这一部分还对林谦三、田边尚雄、王光祈等人的研究均有所提及。

第五章为“象征”(Symbolism), 主要讨论古琴的各个部位、音色、指法所蕴含的象征意义, 翻译了《琴声十六法》。在这一章里, 高罗佩还从明代的《文会堂琴谱》《三才图会》《阳春堂琴谱》中择取相关的指法材料, 译成英文, 并作解释。

第六章为“联系”(Association), 主要讨论了古琴的意象, 以及琴与鹤、琴与梅、琴与松、琴与剑等在古人意念中的联系, 从中可以更进一步地理解琴学与琴道的内在含义。比如由鹤的优美动作可启发琴人弹奏的手势, 它们清雅超俗的气质也令琴人忘却世俗的烦恼。梅的

芳香及飘落时的姿态可启发弹琴时指法之美妙, 而松之古雅更可启人怀古之幽情。这一章, 作者还引用了不少相关的文献记载与传说故事。

最后一章为结语。在书后面, 有四篇“附录”^⑩, 分别是“西方古琴文献资料”、“中国古琴文献资料”、“作为文物的琴”、“中国古琴在日本”, 其中有关琴的一些重要论著在此章均有评述, 有不少资料颇为珍贵。

作为一个对中国文化有着浓厚兴趣的西方汉学家, 高罗佩学习研究古琴的主要意旨, 并非仅仅为了学习音乐, 而是试图在现实生活中实现他的人生理想。在他看来, 理想的生活是中国传统文人诗酒风流、琴棋书画的生活, 所以他先从中国传统的经史子集入手, 逐渐拓展到琴棋书画。而他的《琴道》的主要价值, 正是将古琴音乐置于中国传统文化的大背景之下进行研究, 从而使人们对于古琴音乐的文化内蕴有更深入的理解。诚如他给《琴道》所作“后序”所云:

……众乐琴为之首。古之君子, 无间隐显, 未尝一日废琴, 所以尊生外物养其内也。茅斋萧然, 值清风拂幌, 朗月临轩, 更深夜静, 万籁希声, 浏览黄卷, 闲鼓绿绮, 写山水于寸心, 敛宇宙于容邗, 恬然忘百虑。岂必虞山目耕, 云林清闷, 荫长松, 对白鹤, 乃为自适哉。藏琴非必佳, 弹曲非必多, 手应乎心, 斯为贵矣!^⑪

当代琴乐在欧美的传播

近几十年来, 随着中西方在经济、文化方面交流的日益增多, 古琴音乐在欧美地区有了更为广泛的传播与发展。在欧美地区的大学, 有越来越多的学者开始关注并研究中国古琴音乐, 他们中有华人, 也有欧美的学者。比较著名的学者如英国剑桥大学的毕肯教授, 美国哈佛大学的赵汝

兰教授，匹兹堡大学的荣鸿曾教授等等，他们研究琴乐，并开展相关的学术活动。

早在1945年，查阜西旅美期间，就曾在美国举行有关中国古琴音乐的演奏与讲座。近二十年来，随着国内外交流的日趋频繁，国内琴人去西方国家定居、留学、工作的也有不少。一些国内的知名琴家也曾多次在欧美国家的城市举行个人独奏音乐会和进行有关中国琴乐的讲座。而对于西方听众而言，古琴音乐为他们打开了一个音乐的新天地，他们惊奇于在这种“带指板的齐特尔琴（Zither）上，用典型的东方五声音阶按、拂、抹、滑展现的一个在音乐上陌生而在音乐内涵上又非常亲切的世界”！他们赞叹这是“诗人、学者和圣哲的乐器”，“没有任何乐器能在体现中国伟大的传统文化的气息上，与古

琴相比”！^⑬

与此同时，在伦敦、巴黎、纽约、悉尼等西方城市，当地的古琴爱好者相继成立了民间的古琴结社和古琴中心等，并不定期地举行各种古琴雅集和古琴交流活动。邀请在当地的中国古琴家举行各种古琴讲座和演奏活动，传播发展中国古老的古琴艺术。而西方国家的古琴爱好者来中国学琴的人也很多，他们有的是在民间拜师学琴，有的在专业音乐学院学琴。

如美国的唐世璋（John Thompson），曾师从台湾琴家孙毓芹（1915—1990）。1991年，唐世璋完成《神秘秘谱》的打谱，并自己录音约五小时半，现已出版了有关《神秘秘谱》的光盘和琴曲谱集。唐氏还主张用传统的丝弦演奏，以保持古琴音乐之传统神韵。

注 释：

- ① 据 Robert Hansvan Gulik: “*The Lore of the Chinese Lute*”, 1969年版第224页。
- ② 详见 Robert Hansvan Gulik: “*The Lore of the Chinese Lute*”, 1969年版第223—225页。
- ③ 《查阜西琴学文萃》，杭州：中国美术学院出版社，1995年版第611页。
- ④ Robert Hansvan Gulik: “*The Lore of the Chinese Lute*”, 1969年版第226页。
- ⑤ 【日】岸边成雄《七弦琴——日本的琴学与琴士》，罗传开译，载《音乐艺术》1989年第1期。
- ⑥ 引自陶亚兵《明清间的中西音乐交流史》，北京：东方出版社，2001年版第90页。
- ⑦ Robert Hansvan Gulik “*The Lore of the Chinese Lute*”。
- ⑧ 引自陈之迈《荷兰高罗佩》，载《传记文学》第十三卷，第5期，第7页。
- ⑨ 第二章为“HSI K ‘ANG as a poet and philosopher”，第三章为“HSI K ‘ANG as a musician”。据 Robert Hansvan Gulik “HSI K ‘ANG and his Poetical Essay on the Lute”，1969年版。
- ⑩ Robert Hansvan Gulik “*The Lore of the Chinese Lute*” “Preface”，1969年版。
- ⑪ 原题为“Occidental Literature on the Lute”，“Chinese Literature on the Lute”，“The Lute as an Antique”，“The Chinese Lute in Japan”。
- ⑫ 此为高罗佩用文言文为自己的书所作的序，见 Robert Hansvan Gulik “*The Lore of the Chinese Lute*”，1969年版第8页。
- ⑬ 原载法兰克福日报《寂静的音响，来自中国》1986年5月5日，本处引自《艺苑》音乐版。

20 世纪以来琴乐 历史之回顾与思考

第一节 20 世纪上半叶琴乐历史概述

清末至民国年间，由于战乱和社会形态的变迁，以及古琴本身存在的局限性，使古琴音乐一度濒于绝灭的危机。清末琴家杨宗稷不无感叹地说道：

明以后至今三百年名公巨卿以琴名者无一人焉，抱残守缺仅二三十位布衣之士，何由提倡风雅乎？光宣之际朝廷大祀典礼太常乐部设而不作，用小麻绳为琴瑟弦以

饰耳目，礼坏乐崩于斯为极！琴师黄君云邀游南北三十余年，所见按弹旧谱不特传习能否得谱中精意者才六七人。吁，可以观世变矣！^①

民国初年，在当时一些富商巨贾的推动下，全国相继进行了两次比较大的琴会。

一次是在1919年8月25日，由苏州盐公堂大盐商叶希明出资，在苏州举行的怡园琴会。此



苏州怡园琴会琴人合影，1919年摄



《晨风庐琴会记录》书影

次琴会是由叶希明发帖，邀集北京、上海、浙江、扬州、四川、湖南等地的琴家“弹琴同调”，在苏州怡园讨论琴学。到会的有琴人33人，计5省11个地区的15位琴家轮流操琴，讨论学术。会期只有一天，会后他们用木板刊印了一个很详细的记事专辑，即《怡园琴会实记》，补充了会前会后的许多资料。

怡园琴会之后，由盐商周庆云、报界要人史量才等人主办，在上海“晨风庐”邀请各地琴家，召集了另一次规模更大的琴会。此次会期三天，其中用两天时间交流演奏，另外安排一天的时间座谈，讨论琴学相关问题。会上散发了周庆云主编的《琴史补》《琴史续》《琴书存目》等书。

周庆云（1861—1931）号梦坡，浙江乌程人。清代曾任教谕，后经营盐业，为上海有名的富

商。他收藏琴书、古琴甚多，号称“江南第一”。《琴史补》是补充朱长文《琴史》中遗漏部分；《琴史续》是把宋代的《琴史》继续到清代，收有六百多琴人的有关记载，并逐条注明出处，便于使用者查阅原始资料。《琴书存目》编于1914年，汇集了历代著见琴书书目，和音乐书目共300多种，为琴学研究积累了丰富的资料。会后，周庆云、史量才、许松如等富商，想把会上八九位优秀琴家留在上海，作他们的清客。结果四川琴人李子昭、吴浸阳、符华轩3人留下来了，与原先在沪的郑觐文继续帮助周庆云编撰《琴操存目》，此书搜集了历代著见曲目855首。

五四运动前后，在北大和南高各有古琴导师一人，授徒甚众，但也是昙花一现，就销声匿迹了。1917年，康有为介绍当时诸城琴派的著名琴家王宾鲁（王燕卿）至南京高等师范校长江易园，但学琴较好的仅徐卓（徐立荪）、邵森（邵大苏）两人。五四以后，徐、邵门徒渐多，从而



1936年扬州广陵琴社雅集图

左起（不分前后排）：1刘少椿、2朱敬吾、3仇森之、4胡滋甫、5张子谦、7查阜西、8高治平、9孙绍陶、10查夫人徐问铮、11张伯儒；右起：1胡斗东、2彭祉卿、4张子谦夫人（前面为其女儿爱群）。



长沙惜惜琴社雅集图



南京“青溪琴社”琴人合影

形成在近代琴坛很有影响的梅庵琴派。

与此同时，1919年8月，北京大学也正式成立了音乐研究会，当时，校长蔡元培先生聘请著名琴家、山东诸城琴派王露（王心葵）为古琴导师，他在当时北大的《音乐杂志》发表了《音乐泛论》《古琴之道德》等文章。但王露到北大后的次年即因病去世了。其后，北大又请了在北京的九嶷派琴家杨宗稷为古琴教师，古琴在当时北大的国乐研究会中占有比较重要的地位。

在1919年怡园琴会之后的三五年中，在全国一些大中城市中，相继成立了一些不同规模、形式的地区性琴会和琴人结社。如北京“岳云琴会”、长沙“愔愔琴社”、太原“元音琴社”、扬州“广陵琴社”、南京“青溪琴社”、南通“梅庵琴社”等，它们都是一些有师承渊源的自由结合，并定期选择地点雅集，其主要活动是交流琴艺、传授琴生。这些琴社有的随着时间而消逝了，有的则一直没有中辍，不定期地开展相关的

古琴交流与教学活动。1934年前后，扬州孙绍陶广收琴徒，广陵琴社琴友增至20余人。同年，由查阜西、夏一峰、吴淦阳、徐元白、李伯仁、程独清等在南京组织成立了“青溪琴社”。

1935年，查阜西先生与苏州的李子昭、彭祉卿等，在上海与张子谦、沈草龙、吴景略等组织成立了至今尚存的今虞琴社。琴社成立以后，运用多种形式，在全国范围内交流、讨论、研究琴学，联系并推动

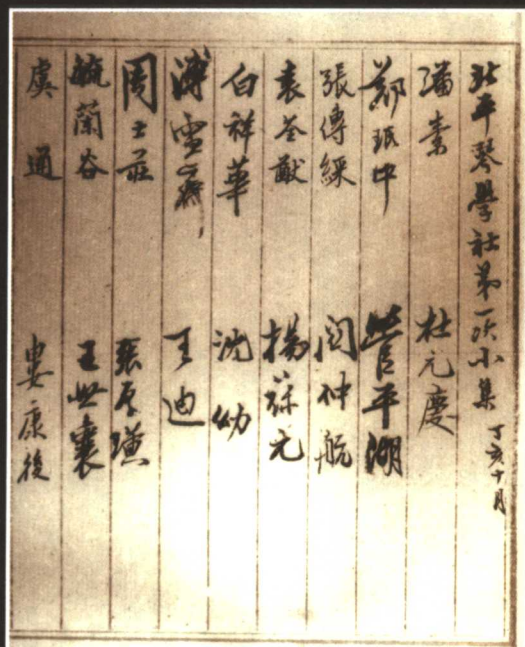
了各地琴社的活动，编印出版了《今虞琴刊》，在近现代古琴史上有着极为深远的影响。

20世纪40年代以后，战乱频繁，大量传世名琴、琴谱被毁于战火。不少琴家流离失所，古琴音乐的活动一度中断。尽管如此，还是有不少琴家依然在战乱中弹琴不辍。尤其是在重庆，它不但是抗日的后方，而且是中国学者名流荟萃之地，当时成立了天风琴社，查阜西、徐元白、高罗佩、程午加、杨大钧、于右仁、冯玉祥、杨清如等琴家和一些社会名流，都参加了这个琴社的活动。

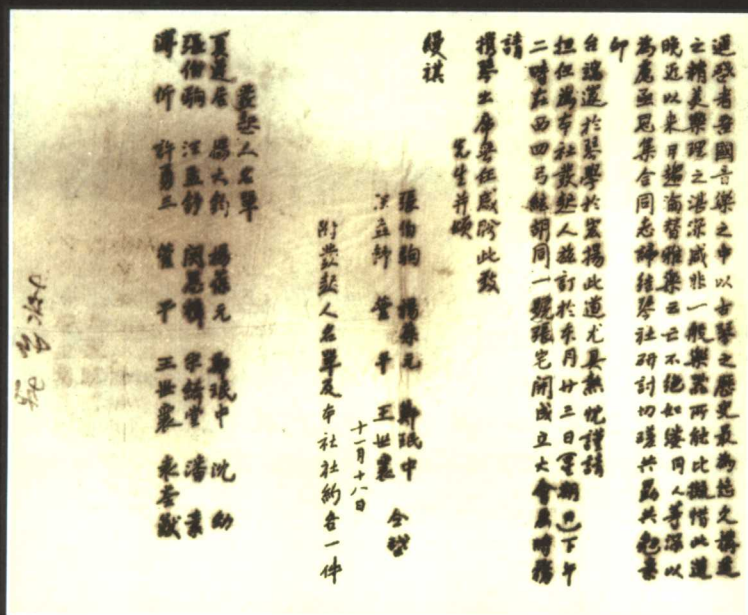
1947年，由张伯驹、溥雪斋、管平湖、汪孟舒、郑珉中等北京琴家发起成立了“北平琴学社”，定期雅集弹琴，此即解放后北京古琴研究会的前身，会址设在张伯驹寓所。同年，在成都，由裴铁侠发起组成了岷明琴社，成员有伍洛书、阚大经、喻绍泽、喻绍唐、卓希钟等人。



《今度琴刊》书影



1947年北平琴学社第一次小集名单



1947年北平琴学社发起人名单



重庆“天风琴社”成立纪念，1946年1月13日摄

20世纪在中国历史上是一个极为重要的世纪，在人文艺术诸领域，它已成为中国传统文化与现代文化的一个分水岭。“其时限的划分，一般以1919年五四运动为准。然而，具体到琴学，由于它在20世纪前半叶仍然保持着传统的面貌，在一定程度上处于自生自灭的状态。而1949

年之后，由于社会制度的转变而引起的人文环境的变化，琴学也才开始真正迈入它的现代期”^②。作为中国传统文化之精粹，古琴音乐在其后的20世纪下半叶面临了比以往更多的危机和挑战，并走过了一条极为艰难的生存与发展之路！

第二节 20 世纪下半叶琴乐历史概述

现当代琴乐历史回眸

1949年以后,中国的政治体制、社会形态、审美观念都发生了天翻地覆的变革,新中国的成立为中国古琴音乐的传承与发展创造了良好的条件,但其后“文化大革命”等政治运动,也使古琴音乐遭到了前所未有的破坏,古琴音乐在处理传统与现代的关系上,经历了一段坎坷

不平的路径,其中有强烈的碰撞,也有艰难的发展。回顾现当代古琴音乐的发展历史,可大致分为以下三个阶段:

第一阶段是指50年代和60年代前期的17年。随着国家经济建设的发展,文化上出现了百废待兴的新局面,学术上也出现了建国以来从未有过的新高潮。古琴音乐曾一度得到政府的重视和抢救,在琴学研究、人才培养、古曲的整



中央音乐学院民族音乐研究所(现中国艺术研究院音乐研究所)成立典礼合影

前排左3开始依次为:曹安和、管平湖、杨荫浏、李元庆,1954年3月摄。

理与打谱等方面都取得了很大的成就。

第二阶段是“文化大革命”十年，在“左倾”路线控制之下，一切传统文化皆被否定，古琴音乐遭受了史无前例的破坏和毁灭，经过几次的“破四旧”，大量传世名琴、琴谱被毁，琴学研究和人才培养处于停滞状态，古琴音乐的发展一度中断。

但尽管如此，还是有不少琴家在黑色岁月中专注于琴学的研究和琴学人才的培养。中国古琴音乐走过了一段最为艰难的生存之路。

第三阶段是改革开放以来的二十多年，各地琴社相继恢复古琴活动，古琴音乐在古今碰撞和中西文化的交融冲突中寻求着属于自己的生存之路，中国琴乐步入了一个多元发展的时代。但近几年随着市场经济的发展，功利主义和商业化的流行，又给古老的中国琴乐带来了新的冲击和挑战。

回顾20世纪下半叶中国古琴音乐的发展之路，在曲折中依然取得了令人瞩目的成就！

1. 琴学研究 with 琴学资料的整理

中国琴学历史悠久，谱系深广，文献丰富，几千年延绵不绝，是中国传统音乐文化的宝贵财富，它包含琴论、琴器、琴制、琴律、琴谱、



1954年音乐研究所所长杨荫浏（右2）、副所长李元庆（左1）与琴家管平湖（右1）、查阜西（左2）、溥雪斋（左3）合影

琴曲、琴史、琴家、琴派等门类。20世纪50年代以来，老一辈琴家在采集、发掘、抢救、整理、保存、传授中国琴乐方面，做了大量的基础性工作，“有关琴史、琴制、琴论、琴歌、琴谱的文献梳理和学术考证，均有许多实绩和重要成果，有些成果甚至是具有开拓性、突破性和奠基意义的”^③，为古琴音乐的继承与弘扬，作出了成就显著的贡献。

音乐学家乔建中在《现代琴学论纲》一文中，总结了现代琴学所完成的主要业绩及其在传统琴学基础上的“重建”工作，取决于三个关键因素^④：第一是它有了一个依托的基地，即中国艺术研究院音乐研究所（其前身为中央音乐学院民族音乐研究所）。其二是1954年10月北京古琴研究会的成立。其三是20世纪琴学大师查阜西先生在现代琴学重建中所起的琴坛领袖



的作用。

作为一个国家级的音乐艺术研究机构，中国艺术研究院音乐研究所拥有一大批中国音乐史、民族音乐及中国传统音乐研究的专家和学者，几十年来一直致力于中国传统音乐的搜集、整理、研究和仍然存活的各地区各民族传统音乐的采寻和保存。“在这方面，音乐研究所的三个创始人缪天瑞、杨荫浏、李元庆表现出了卓越智慧和宏阔的学术远见，并以一种开放的胸怀和大刀阔斧的作风，把资料建设和网罗人才放在一切事项的首位。”^⑤从1953年起，查阜西、溥雪斋、汪孟舒、詹澂秋、招鉴芬、杨新伦等相

继被音乐研究所聘为特约研究员，管平湖先生到音乐研究所工作，专事古曲的发掘和整理。

1947年北平琴学社成立以后，在北京的一些老琴家已开始了不定期的古琴雅集，当时雅集的地点主要在张伯驹、汪孟舒、溥雪斋等琴家的家中，通信邮费和相关的开支都是由琴友协助或借用的。1954年5月起，音乐研究所开始协助北京古琴研究会的工作。“首先在1954年5月向文化部请准，一次拨给我们七个月的经费旧人民币五百万元”，同年10月10日，在音乐研究所所长杨荫浏、李元庆的组织之下，在原“北平琴学社”的基础上，正式成立了“北京业



1963年元宵节“北京古琴研究会”会员合影

前排左起：1 沈幼、2 潘素（带围巾者）、3 乐瑛、4 张伯驹、5 汪孟舒、6 吴景略、7 溥雪斋、8 管平湖、9 查阜西、10 关仲航、11 秦鹏章、12 郭榕、沈亚莹、14 袁荃猷、15 李伯琴；中排（不分前后）左起：1 王若兰、2 杨洁秋、4 乐香岩、5 王迪（沈幼与潘素之间后一人）、郑珉中（乐瑛与张伯驹之间后一人）、杨大钧（汪孟舒与吴景略之间后一人）、程宽（吴景略与溥雪斋之间后一人）。

余古琴研究会”（“北京古琴研究会”的前身），并选出溥雪斋为会长，查阜西为副会长，汪孟舒、张伯驹等为理事。^⑥1955年，音乐研究所买下了北京兴华寺街18号，共有正房、后房等十余间房，专门给北京古琴研究会作为会址所用，从此北京古琴研究会有了正式的雅集和办公地点。

1956年4月17日，由查阜西、许健、王迪三人组成的古琴调查小组，携带着录音机、照相机、几种征访表和问询录，自北京出发，至6月11日止，先后赴济南、南京、上海、杭州、绍兴、扬州、长沙、武汉、成都、重庆、贵阳、西安、合肥、黄山等17个城市，其后又通信联系了青岛、广州、厦门、哈尔滨、沙市、南通等城市，对在世的琴家、琴谱和存世的历代名琴进行全面考察。^⑦期间，“对86位业余琴家的262首琴曲录成了永久性资料；同时又在各地图书馆和私人藏书家处转摹到不少宋、元、明、清以来的印本和稿本古琴谱集，使古琴谱集超过解放以前所见著录的一倍，共得古琴曲三千

以上；并在各地博物馆和私人藏家访得了旷代名琴如‘九霄环佩’^⑧、‘轻雷’、‘独幽’、‘枯木龙吟’等琴的下落和许多在基本建设中出土的雕塑、绘图，这些都将有助于全面的音乐创作和繁荣”^⑨。此次采风的历史性录音，一直保存于中国艺术研究院资料馆，几乎涉及50年代尚健在的大部分古琴家的录音音响，弥足珍贵。

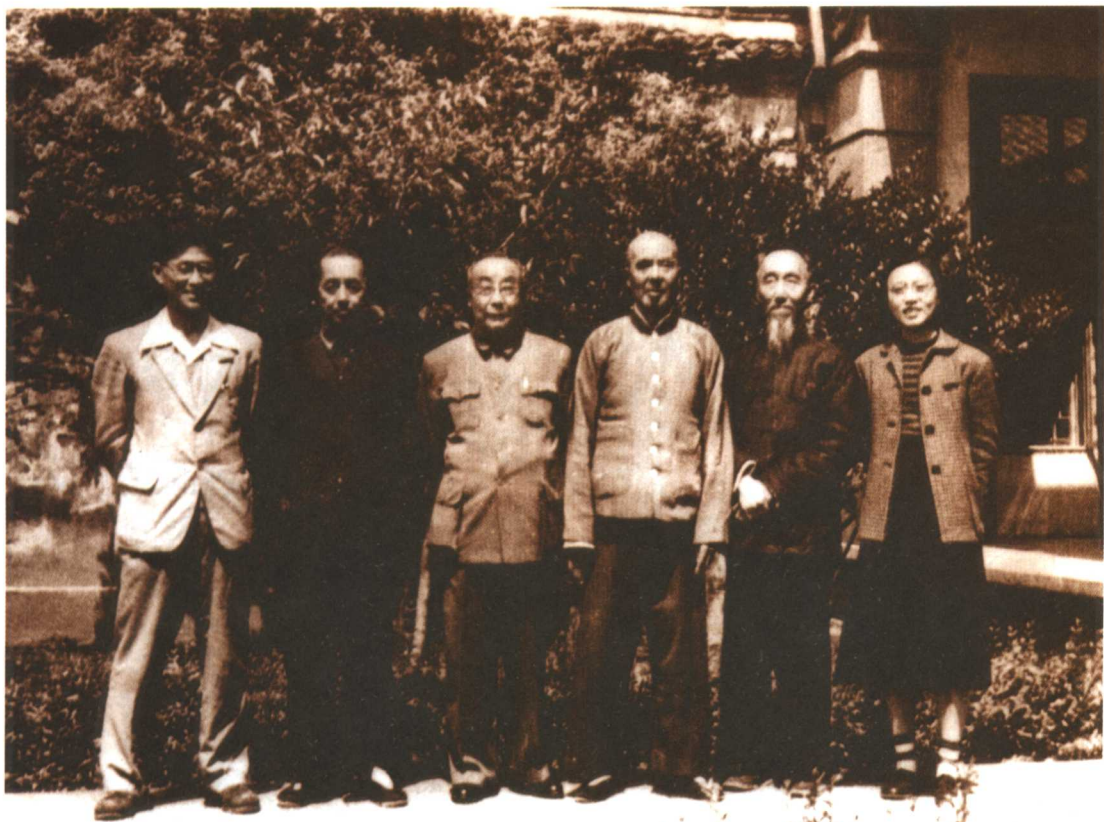
在此次采记的基础之上，查阜西在中国艺术研究院音乐研究所的协助之下，对当时的公私度藏的古琴谱不断地进行调查，“至1958年，共得至清代末年的琴曲谱集和各种文献中著见的琴曲谱，包括刻本、稿本和有完整体系的转录本，达150余种，比较百年来弹琴家、版本家所著录的存见琴谱仅60余种，超出了两倍”^⑩。这其中，有不少是仅存的远年孤本和善本。自1960年始，在查阜西的主持下，中国艺术研究院音乐研究所和北京古琴研究会开始了《琴曲集成》的编纂计划，将海内外现存渊源有自、比较完整的一百多种有关古琴的琴书和琴曲谱集中的三千多首曲谱，编辑成书，由中华书局影印出版。全

书原分两辑，第一辑（唐至明末）三册，编成于1962年，第二辑（清初至民国）三册，全书于1975年全部定稿，是查先生在病痛中坚持完成的，但因处于十年浩劫期间，不能出版。查先生请求将全部文稿封存。定稿后翌年（1976年）8月，查先生不幸病逝。

全书曾于1963年出版了第一辑上册，此后全书虽已定稿，但出版之事即告中辍。此书不仅提供了



1956年查阜西（左1）与王迪（左2）、许健（左3）在四川青城山采访



1956年古琴采访小组查阜西（左3）、王迪（右1）、许健（左1）与杭州琴人金致祺（左2）、张味真（右3）、孙慕唐（右2）合影

千余年来流传下来的各个古琴音乐流派和各种版本不同的琴歌和琴曲，同时也提供了各个时期古琴音乐理论和技术方面的资料，对于了解唐宋以来古琴音乐发展的全貌，深入研究中国古琴音乐的发展演变，有着十分重要的意义，堪称是一部在古琴艺术史上里程碑式的集成著作。对于《琴曲集成》的编纂，除了德高望重之琴坛前辈查阜西先生之功德，也让我们记住那些曾经为《琴曲集成》的整理默默耕耘的琴家和学者，他们是：汪孟舒、溥雪斋、管平湖、吴景略、王世襄、王迪、伊鸿书、许健、李文如等等。

1978年秋，亦即查先生辞世两年以后，中

国艺术研究院音乐研究所和北京古琴研究会决定将此书重新出版，由吴钊先生主持此项工作。因考虑原书分二辑6册，每册篇幅过厚，使用不便，将原6册分成24册出版，现在已经出至第17册。

除了《琴曲集成》，查阜西还组织相关人员编纂了《存见古琴曲谱辑览》（音乐出版社，1958年）、《存见古琴指法谱字辑览》（1958年，油印稿）、《历代琴人传》（油印稿）、《传统的造琴法》（1957年，油印稿）、《传统造弦法》（1957年，油印稿）、《琴论缀新》（1963，油印稿）等。

1977年，许健先生编写了《琴史初编》（1978

年，人民音乐出版社)，这是一部通史性质的古琴读物，从先秦至近现代，简单而清晰地勾勒古琴艺术发展的历史脉络。1998年，中国艺术研究院音乐研究所编辑出版了历代古琴琴器图录《中国古琴珍萃》，由北京紫禁城出版社出版。

2. 打谱

现存于150多种
琴谱中的近700首古



日本音乐学家三谷阳子听姚丙炎先生弹琴

代琴曲，3000多首古琴曲谱，不仅是研究中国古代音乐的重要史料，也是人类音乐文化的一笔丰厚遗产。但历史上一些久已绝响的琴曲和大量未被弹奏的琴曲，则需要通过“打谱”，才能使其成为可听的活的音乐。

1953年，著名古琴家管平湖到中国艺术研究院音乐研究所工作，专职从事古琴音乐的打谱和古曲的整理研究。期间，他先后打谱了久已绝响的《广陵散》《离骚》《大胡笳》《碣石调·幽兰》等经典古琴名曲，极大地丰富了中国音乐史的实例。并且，发掘的一些曲目和当时流传的一些琴曲，也通过录音，记写成五线谱和古琴谱对照的形式。配合相关的打谱工作还出版了《广陵散》（音乐出版社，1957年）、《幽兰研究实录》（油印本，1957年）、《古指法考》（管平湖著，油印本）、《古琴曲汇编》《古琴曲集》等等。

除了管平湖先生，吴景略、姚丙炎先生也为古琴音乐的打谱倾注了无数的心血。吴景略打谱了《墨子悲丝》《渔樵问答》《潇湘水云》等

琴曲。姚丙炎从1953年开始发掘古谱，在数十年的操缦与打谱中，逐步形成了含蓄优雅、稳健恬淡、内向收敛的琴风。他生前打谱了《幽兰》《广陵散》《玄默》《孤馆遇神》《屈原问渡》《楚歌》《华胥引》等几十首琴曲，其中《乌夜啼》《大胡笳》《酒狂》《华胥引》等曲目流传甚广。姚丙炎曾说：“打谱对于我，正像新天地对于旅游家那样的具有吸引力。在新的音乐天地里漫游，使我感到其乐无穷。”^⑩他历时数年，将自己打谱的琴曲和所写的笔记编订成《琴曲钩沉》，只可惜他后来因病辞世，“《琴曲钩沉》的工作只完成了一小部分，正式用毛笔抄成单行本的共计10曲，准备抄成单行本和还需进一步整理的尚有6曲，另外的有的只录了音，有的后记只为未完成稿”^⑪。

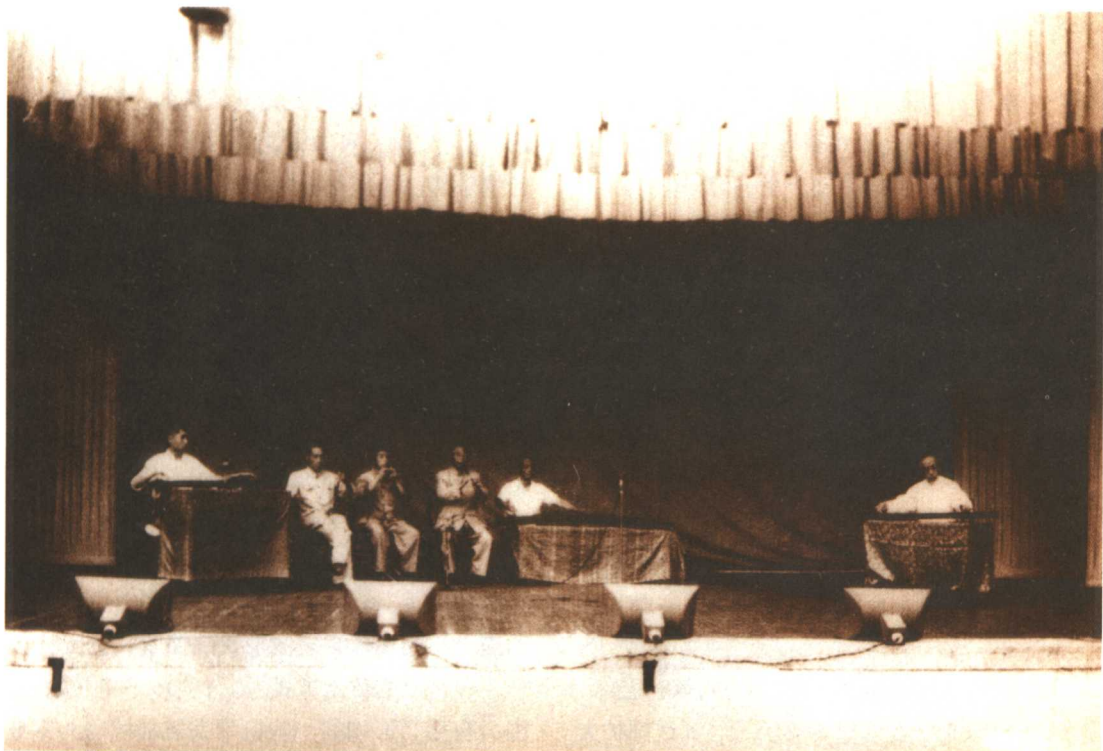
当代琴家中也有不少专事于古琴音乐的打谱。如吴文光自70年代末起，就致力于明代琴谱《神奇秘谱》的研究，在挖掘、整理古代琴曲，通过打谱“对古谱进行创造性或再现性的音乐

重建”方面独树一帜。由他打谱并经他演奏后重新被赋予生命力的古代作品有《碣石调·幽兰》《樵歌》《离骚》《秋鸿》《大胡笳》《小胡笳》《列子御风》《关雎》等数十首。在打谱的同时，吴文光还撰写了《〈碣石调·幽兰〉研究》《琴调系统及其音乐实证》《打谱探赜》等有相当深度和学术价值的研究论文。近年来又编订完成了《虞山吴氏琴谱》（2001年，东方出版社）一书，此书是吴景略、吴文光父子两代琴家之古琴打谱曲集，也是他们数十年间从事琴乐打谱的心血结晶。中国艺术研究院音乐研究所王迪是管平湖的嫡传弟子，50年代从中央音乐学院毕业后一直在音乐研究所协助管平湖先生从事古琴打谱工作。她在近几十年间还发掘、整理了古代琴歌三百余首。其中有52首琴歌收录在她所编的

《琴歌》一书中（1980，文化艺术出版社）。龚一近二十年来打谱发掘了《大胡笳》《神人畅》《山居吟》等多首古代琴曲，并撰有《古琴打谱活动中的发现（部分）》等论文。南京琴家成公亮打谱了《文王操》《孤竹君》《凤翔千仞》等琴曲，并对所打谱琴曲的版本、调式音阶等进行了学术研究。丁承运也打谱了《西麓堂琴统》中的《神人畅》《六合游》等古曲。中国艺术研究院音乐研究所则于1963、1983、1985、2001年先后组织四次全国性的“古琴打谱会”。先后就《碣石调·幽兰》《雉朝飞》《潇湘水云》《关雎》《离骚》等琴曲进行集中打谱和研究。

3. 演奏与传承

古琴音乐在几千年的历史进程中，留下了许多关于古琴演奏的美学理论。而历代古琴名



1954年8月18日北京古琴研究会在北京中山音乐堂演出，左边弹琴者为溥雪斋先生

家，在演奏实践中有许多自己独到的体会与创造。50年代以后，由于社会人文环境的变化，导致古琴音乐的演奏方式和社会功能都随之产生了改变。为了寻求更多的知音，现当代琴家对古琴音乐的表演方式和演奏美学等方面进行了坚持不懈的探索。

早在1954年，查阜西被邀参加中国音乐家协会主办的中国民间、古典音乐全国巡回演出团，先后在郑州、北京、沈阳、天津等地，总计十大城市，演出共57场，得观众11万人。查先生随后这样描述他参加这次演出的感受：

要我在大群的青年队伍中去担任一个古琴独奏和一个琴箫合奏的固定节目。我虽然应允了，但由于思想上的积极性和舞台经验都不够，因而前一阶段在沈阳、南京和杭州，不满千人的剧场中，我的独奏节目似乎还不能使群众得到深刻的感染。直到在上海时，初次在座逾万人的人民广场作公开售票演出，我才感到紧张，而将那一固定的独奏节目很端正而严肃地表演出来，加上扩音设备组织得较好，一曲到终，上万的观众给予我雷动的鼓掌，谢幕数次之后，掌声仍然不绝。于是我开始了我一生中第一次的公演中的重奏，而又独奏了另一古曲。我的古琴独奏能这样地被群众所欣赏，我当时还怀疑这一场的观众可能有点特殊。当我回到后台从幕隙偷看场内的观众时，原来大多数是穿着朴素的工人和市郊农民，次多的是解放军军人，只有少数是穿着比较华贵的市民。这一景象使我老泪不禁夺眶而出！^⑩

为使琴乐转变成为一种成功的舞台艺术，自50年代以来曾经有过许多努力，如试图扩大琴体的共鸣箱、改原来的丝弦为钢弦、采用舞台



北京古琴研究会琴人合奏

左弹琴者为溥雪斋、查阜西，右弹琴者为吴景略、杨葆元，1961年6月摄。

的电声扩音等等，后两者至今已被广泛采用，但也有琴人和听众则认为，此种改变影响了对于古琴音韵的审美。

80年代以后，古琴音乐被更广泛地应用于舞台表演。其演奏方式也从传统的古琴独奏、琴箫合奏、琴歌三种方式之外，出现了古琴与民族管弦乐队、民族小乐队甚至是西洋管弦乐协奏的新形式。这些由当代作曲家参与重新改编、配器的传统古曲，在乐器配置、音乐织体、构思等方面均有了新的意义。如古琴与民族乐队《神人畅》《古风操》《平沙落雁》（周成龙配器）等，古琴与大乐队《潇湘水云》（瞿春泉配器）等等。随着科技的发展，电声乐器也运用于古琴音乐之中，如古琴与MIDI《阳关三叠》《神人畅》等，以期在音响方面给予听众新的感受。

当然，对于这些不同于传统古琴艺术的新的演奏形式，有相当一部分琴人并不认同。至目前而言，尚属琴乐表演形式的探索与尝试。

在古琴的传承方式方面，从1953年开始，在国内有相当影响的一些古琴家被陆续聘为专业音乐院校的古琴教师，如吴景略任教于中央音

乐学院,刘景韶任教于上海音乐学院,喻绍泽任教于四川音乐学院,顾梅羹任教于沈阳音乐学院等等,他们在音乐学院培养了一批古琴音乐专业人才,为今后古琴音乐的整理、研究、发展开辟了新的前景。当代琴家如吴文光、龚一、李祥霆、陈熙堉、林友仁等,都是五六十年代音乐院校古琴专业的毕业生。

4. 琴曲创作

50年代以来,在对传统琴曲进行整理的同时,古琴曲也开始了创作领域中的尝试。这时期的创作,大致可分为两个阶段:第一阶段是50至70年代。这时期的作品以《琴曲新声》^⑧为代表,收录了新中国成立以后十多年来的古琴新作30首。由于受到当时社会、政治因素的影响,多数作品的题材是歌颂社会主义、歌颂共产党,成为那个特定时代的产物,在艺术上并无什么新意。但其中也有部分作品如《胜利操》(吴景略曲)、《新疆好》(新疆民歌,刘炽曲,吴景略移植)、《远方的客人请你留下来》(吴文光移植)、《唱支山歌给党听》(践耳曲,龚一移植)等,已成为音乐院校古琴教学中的教学曲目。

80年代以后,随着社会生活和经济体制的重大变革,古琴音乐的发展也进入了一个新的阶段。不少作曲家、琴家创作新琴曲,这些琴曲反映了当代人的生活风情,从而赋予古琴音乐新的时代风貌。

现代新创作的琴曲有《梅园吟》《春风》(龚一、许国华曲)、《三峡船歌》(李祥霆曲)、《楼兰散》(金湘曲)、《第十交响曲——江雪》(朱践耳曲),等等。

《梅园吟》是一首技巧较全面的独奏曲。乐曲以苏北地方戏曲音调作为主题,并采用了两声部对比复调的曲式结构,及一连串快速三连音演奏等新手法。其音乐意境深远,不失古琴韵

味。

《春风》旋律优美、节奏明快。在创作上,既继承了传统琴曲中常用的上下应答句式,多层次、多段落的写作手法,也借鉴了现代作曲中常用的移位、变奏、远近关系转调等技巧。乐曲前后共转了 $\flat B$ 、F、C、 $\flat A$ 、 $\flat E$ 五个宫音系统的调性,其主题音调具有浓郁的维吾尔族风格特色,以羽调式在不同调性、调高上展开,与传统琴曲风格迥异。

新创作的琴曲,在演奏技巧上作了不少探索。如《春风》中那一段突出主调音高的琶音分解和弦的弹奏,这是将传统指法中的勾、抹、托作了新的组合。1980年李祥霆创作的独奏曲《三峡船歌》,借鉴了琵琶、古筝等其他民族乐器的表现手法。在表现船夫号子时,采用单音旋律与和音相结合的手法,并借鉴新疆的弹拨乐器热瓦甫的演奏技巧,在古琴上连续作刺、托、擘、拨指法的组合,增强对答呼应乐句的力度。此曲中还运用了箏的多弦摇指,使气氛更加紧张强烈,如同行船顺流急下,一日千里。

近几年,随着专业作曲家的参与,古琴新曲不仅在题材方面有所拓展,并且在演奏技巧、乐器性能方面也有了进一步的发挥。一些作曲家以新的创作观念与手法,为琴曲创作增添了新的语汇。如90年代后期,由作曲家金湘创作的古琴曲《楼兰散》,是一首在技巧和音乐风格上均与传统琴曲相异的琴曲。此曲“以古时西域楼兰国之风貌、音调为背景,取其一二随意散成,古风朴朴,琴声铮铮,人去楼空、海寂星沉……”^⑨

协奏曲类的作品,有民族管弦乐队、西洋管弦乐队两种不同风格的乐队合作形式。徐景新、陈大伟、陈新光于1978年创作的《大江东去》,作品取材于北宋苏轼《赤壁怀古》,采用古琴与

大型民族管弦乐队结合的形式，以宏伟的气势展现了“乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪”的壮观景象。

在中国音乐金钟奖评选中的获奖作品《第十交响曲——江雪》（朱践耳创作），是为磁带（吟唱和古琴）与大型管弦乐队而作。这是一首无调性的作品，其中古琴部分在演奏技法上已有相当的难度。其吟唱部分是选用唐朝诗人柳宗元的五言绝句《江雪》，作品的标题及意境也由此而来。《江雪》看似写景，犹如一幅静止的山水画，但实际上却表达了柳宗元对世俗官场的轻蔑和不与世俗同流合污的高洁人格。在此曲中，古琴的韵味与唐诗吟唱的意境互为映衬，以交响化的表述方式，弘扬中国文人浩然正气和独立人格。

当然，对于近几十年出现的这些古琴新曲，目前古琴界还有争议。尽管有一些琴人认为创作是使一门艺术得以传承的重要手段，这些新创作对于丰富古琴音乐的表现内容和形式，具有积极意义，但在古琴界，也有相当琴人并不认同这些新创作。他们认为这些琴曲是用现代西方的创作手法写成的古琴曲，过于西化，缺乏古琴传统的韵味，也有的琴人认为新创作的琴曲过于追求古琴的技术，在琴乐的人文内涵方面有待深入。笔者以为，对于这些新创作的琴曲，其成功与否，尚需留待历史和时间来给予最后的定论！

20 世纪下半叶重要琴家述略[®]

1. 查阜西

查阜西（1895—1976），名镇湖，又名夷平，字阜西，生于湖南永顺县。1908年开始向他的家庭教师夏伯琴学习琴歌演唱，同时向其舅父荣漱石学习民歌、昆曲和吹奏洞箫、竹笛。

1911—1912年间，在湖南庸向古琴家龚光表的学生田曦明、龚之儿子龚峰晖学习琴歌。1913年在南昌中学时，开始研究古琴理论和古考文献。20年代在上海、长沙等地和沈草农、顾劲秋、彭祉卿等学习纯器乐性质的古琴。30年代在上海和吴景略、张子谦等人组织今虞琴社，编辑《今虞琴刊》，联系各地琴人。1945年曾在美国的几个大学音乐系讲授琴律，并进行古琴音乐的演奏与讲学。擅弹《潇湘水云》《渔歌》《长门怨》《洞庭秋思》等琴曲。

解放前，查阜西是国民党中央航空公司的主要负责人，业余从事古琴音乐的研究和相关活动。解放后，他将大部分的精力和时间用以从事古琴音乐的研究和整理。先后组织琴家和学者编纂了《存见古琴曲谱辑览》（人民音乐出版社，1958年）、《琴曲集成》（计出版24册，中华书局）、《历代琴人传》（油印本）、《存见古琴指法谱字辑览》（油印本）等琴学研究的重要史料，为我国的琴学研究做了大量的基础性工作。其琴学文论专集《洩勃集》《洩勃别集》也是他生前亲手编定，以油印形式分赠诸琴友，其中部分遗稿，已编入《查阜西琴学文萃》（中国美术学院出版社，1995年）。其内容涉及琴学的各个方面，材料翔实，考辨有据，评说有理，条分缕析，不乏真知灼见。

更值得一提的是，1956年，受文化部和民族音乐研究所的指派，查阜西率许健、王迪，到全国二十多个城市和地区，采录了八十多位古琴家两百多首古琴曲的实际演奏的音响资料，涉及不同琴派和不同传承，并搜集了大量有关古琴的历史文献、器物 and 图谱等研究资料，前后历时两个多月。应当说，这次历史性的采风，对于抢救古琴音乐遗产，意义极为深远！

作为音乐艺术的古琴演奏，查阜西先生为





查阜西 (1895—1976)



查阜西工作照

我们留下的音响资料虽然不多，但从他留下的录音资料中，我们可以欣赏到他演奏的《潇湘水云》《渔歌》《洞庭秋思》《醉渔唱晚》《鸥鹭忘机》《长门怨》《古怨》等曲，从中可以感受到他珍贵严格的音准，恰当的节奏，充满着传统文人儒雅、悠然、从容的精神意境。的确，作为一位精于琴学的文人，查阜西是将琴作为一种音乐艺术来看待的。在他的演奏中，所体现着的美学思想和音乐本质，足以说明他是一位具有高度艺术修养的古琴家。查阜西在古琴音乐的学术研究、艺术活动等方面都作出了令人景仰的贡献，他对重建现代琴学，可谓功勋卓著！

当代琴家吴钊、李祥霆等曾师从查先生学琴。

2. 管平湖

管平湖（1897—1967），苏州齐门人。父亲管念慈，字劬安，是清代宫廷“如意馆”画师，其画颇受光绪皇帝的称赏，被尊之为“横山先生”，赐第赐膳，恩遇有加，继张乐斋长画院，名重一时。

管平湖从小随父学琴、学画，13岁丧父后，又从叶诗梦、张相韬继续学琴。当时在北京最有影响的琴家是杨宗稷，编有《琴学丛书》。管平湖从杨宗稷学《渔歌》《潇湘》《水仙》等曲约两年，其间曾去投拜太老师黄勉之，听黄勉之弹琴。黄勉之对吟猱要求很严，管平湖先生也深受其益。1923年，管平湖重访故乡苏州，游天平山，遇武夷山来的悟澄和尚，经他整理指法，半年后琴艺有明显进步，改正了先前指法失于呆



管平湖（1897—1967）



管平湖在香山，1961年6月摄

板的缺点，增加了运指中的灵活性。在从苏州返回北京的途中，在山东济南又向秦鹤鸣道人学了川派张孔山的七十二滚拂《流水》，这首《流水》后来成为管平湖先生最具代表性的演奏曲目之一。

解放以前，管平湖家徒四壁，除在燕京大学任课之外，仅靠卖画、修琴、修整古漆木器的微薄收入以维持生活，同时还担负着三个女儿上学的开支，他的生活极为清苦窘迫。1952年起受聘于中央音乐学院民族音乐研究所（现中国

艺术研究院音乐研究所前身），任副研究员。

古琴音乐在其几千年的历史发展中，留下了丰富的曲谱遗存。但大部分需要经过打谱，才能成为可供研究欣赏的活的音乐。管平湖先生在几十年中，不倦不怠，持之以恒，从事传统古琴名曲的发掘整理，陆续打谱发掘了《广陵散》《碣石调·幽兰》《离骚》《秋鸿》《欽乃》《大胡笳》等久已失响的著名古琴大曲，对古琴音乐有“起潜振绝的雄伟功绩”！他所著的《古指法考》一书，乃其几十年打谱经验所得，对古谱中的古



吴景略 (1907—1987)

指法和疑难指法，逐一细加考订，为后人打谱及研究古代琴曲，提供了很重要的经验和依据。

作为20世纪杰出的古琴大师，管平湖先生以其精湛绝妙的技术，使古琴音乐演奏达到出神入化的程度。他博取九嶷派杨时百、武夷派悟澄和尚及川派秦鹤鸣道人三家之长，形成在近现代中国琴坛具有重要地位的“管派”。他所弹奏的《广陵散》《流水》等曲恢弘大气，以指法坚劲，浑厚刚健，意境深邃见长，其风格“朴素豪放而又雄健潇洒，含蓄蕴藉而又情趣深远，正如唐代大诗人李白所说‘为我一挥手，如听万壑松’那样的气势磅礴，独具阳刚之特色”^⑩，在国内外享有很高的声誉。

当代琴家郑珉中、王迪、许健等继其传。

3. 吴景略

吴景略 (1907—1987)，原名韬，号缉曼，江苏常熟人。少时曾师从乡先辈刘天华的师友周少梅、吴梦非、赵剑侯等学习琵琶套曲和丝竹乐。1930年开始，又向客居常熟的天津琴家王端璞学琴。以后加入今虞琴社，多方求教不同风格的琴家。1953年，吴景略被聘为中央音乐学院民族音乐研究所通讯研究员，1956年秋任中央音乐学院民乐系弹拨乐教研室主任，后任该院民乐系教授，专门从事古琴教学。1980年担任北京古琴研究会会长。

吴景略在长期的演奏实践中，先后发掘整理了《广陵散》《胡笳十八拍》《阳春》《白雪》《高山》《流水》《雉朝飞》《墨子悲丝》等古代琴



1980年3月，北京古琴研究会复会，中间起立者为会长吴景略先生，摄于恭王府原中国艺术研究院旧址



张伯驹（左）为北京古琴研究会复会题词：“玉轸金徽传失响，高山流水聚知音”，右为吴景略，1980年3月摄

曲。在他的演奏中,可以明显地看到他对虞山、广陵、川、浙、九嶷、梅庵等琴派的吸收与融合。他博采众长,从而达到炉火纯青的境界,在众多古琴家中可谓“艺兼众美,独标一帜”,被琴界誉为“虞山吴派”。他的演奏清逸潇洒,气韵生动,既有南方音乐的柔美、如歌、抒情,又具有铿锵跌宕的神韵。诸如《忆故人》之委婉深情,《广陵散》之激昂慷慨,《渔樵问答》之飘逸潇洒,《墨子悲丝》之深刻凝重,《梧叶舞秋风》之轻盈灵动,《胡笳十八拍》之悲怆凄楚,回肠荡气……凡此种种,均被吴先生演绎得千姿百态,

各具风采,从而造就了这位影响深远,具有浓厚传统风格和鲜明个性气质之一代宗师。

其子吴文光继其学,李仲唐、伊鸿书、萧兴华、陈熙埕、吴钊、李祥霆等也曾师从吴景略先生学琴。

应当说,20世纪下半叶以来,中国古琴音乐的发展曲折而又艰难,古琴音乐在琴学研究、打谱、演奏方式与琴乐传承、琴曲创作等方面都取得了很大的成就。然而,伴随着社会人文环境的变化,也遭遇了相当大的挑战与危机。

第三节 关于古琴音乐保护、传承的几点思考

古琴音乐是中国文化的重要组成部分,由于古琴与中国文人极为密切的关系,使得流传至今的古琴以及琴曲、琴谱,沉淀了中国文人的艺术与人生的终极追求与价值观。在大量的琴曲音乐中,多方面地反映了人在自然、社会、历史变迁中的种种感受,反映了中国文人崇尚自然、追求和谐的理想。认识古琴以及它的音乐文化内涵,不仅是了解中国文人生活与思想的重要途径,同时还为人类学家探讨人与音乐的关系提供了重要的人类学资料。

2003年11月7日,中国古琴艺术与世界上其他国家的27个项目被联合国教科文组织(UNESCO)列入第二批“人类口头和非物质文化遗产代表作”。

中国古琴艺术历史悠久、文献丰富并有唐、宋、元、明、清等历代古琴实物传世,但是,由于其传承的特殊性、经济发展与商业化的冲击、外来文明导致的审美方式改变、西方音乐教育体系的影响、中国传统文化精神的式微、传统文人

阶层的消亡,以及由自娱自乐的生活艺术向舞台艺术的转变等诸种因素,使得古琴音乐在当今社会的生存与发展,面临着巨大的危机与压力!

20世纪以来中国古琴音乐所面临的危机与压力

20世纪的中国社会经历了一系列的巨变,从政治体制、经济制度到人的行为规范、道德准则都经历了急剧的动荡冲击,古琴音乐所经历的挑战和磨难,较其他艺术种类更难以想象。而时至21世纪初的今天,古琴音乐所面临的压力,除了近一个世纪以来政体的变动,还有外来文化的冲击,科技、大众媒体以及社会商业化的迅猛发展,这一切正迫使传统的古琴音乐,作出各方面的适应与改变。

1. 社会环境的变化,导致古琴音乐生存状态的变革

任何一种音乐文化,在其发展与传承的过程中,必然会受到特定的社会背景和文化环境的影响。近代以来,琴乐的延续遇到了严重的压力。

社会形态的剧烈变革,导致古琴作为中国传统文人修身养性的理想遭到了冲击,古琴音乐的生存状态,也随之产生了变迁。

作为社会基础的经济体制,中国先后经历了小农经济、半封建半殖民地经济、社会主义的计划经济,再到今天走向市场经济,不难想象由此引起的文化等社会上层建筑的震撼与动荡。晚清以来,国势飘摇,宫廷所配设的专职琴人日益稀少,技艺高超的琴人,难以继续靠作宫廷待诏、豪门清客谋生。科举制度废止后,文人入仕无望,士大夫优裕的生活逐渐丧失,琴乐的保存和发展大受影响。旧式文人群体消失,使得古琴音乐失去文人士大夫这一依托背景,古琴的生存环境日趋艰难。20世纪上半叶,像上海晨风庐琴会、苏州怡园琴会等几次大的古琴雅集,以及今虞琴社等民间古琴团体的活动,主要依靠个别爱好古琴的商贾的支持。1949年以后,在政府和相关团体的支持下,琴人的调查和琴乐文献的搜集整理曾获得可喜的成绩,上海、中央等音乐院校也培养了一些古琴音乐的专业人才。但除少数琴家有机会进入表演团体、音乐院校或相关的研究机构任职以外,不少音乐院校古琴专业毕业的学生因难以安排对口的工作而被迫改行,从而导致音乐院校无法再招收更多琴生专攻琴乐,由此而形成一种恶性循环。可以说,近一百年来,古琴音乐的生存与发展状况一直堪忧。

2. 西方音乐传入中国对古琴音乐的影响

从19世纪40年代起,随着中西方文化接触的增加,中国音乐在西方文明的剧烈冲击下,其音乐形态、审美方式、教育体制等方面,均发生了全面而深刻的变化,其对古琴艺术的音乐观念、传承方式、演奏方式、打谱、创作等诸多方面亦有相当的渗透。

五四以来的知识分子提倡学习西方,引进西

方音乐,这在当时也具有一定的积极意义。然而,由于受欧洲音乐中心论思想的影响,其标准也是以西方音乐为参照体系,从音乐技术和音乐思维上改良和发展中国传统音乐,从而造成了近代中国音乐被西乐同化的现象,对中国传统音乐的整理、研究、学习,相对较为滞后。

与此同时,西方音乐教育制度的移入,社会生活方式的改变,也促使古琴开始丧失作为文人修身养性及自娱自乐的功能,并迫使它从自娱自乐的生活艺术向舞台艺术转变,形成了“艺术化”、“表演化”的新发展趋向。另外,随着中国专业音乐教育的西化,改变了古琴“口传心授”的传承方式,以及自古以来形成的自然生态,并使古琴原来生存的广泛性受到威胁。

当然,古琴的衰微还有自身的一些原因。早在民国时期,即有琴家指出,古琴之不能发扬光大,原因在于“难学、易忘、不中听”。由于琴谱是一种演奏手法谱,其主要功用是“记指”,学习过程中需要老师“口传心授”的配合,其指法相对较繁复精细,不易掌握。古琴音量微弱,无论是精微感人的“韵”的刻画,还是微妙的“弦外之音”,都要求极其安静;古琴优雅的演奏,最适合三五知己、一炷清香的静听鉴赏。而传世琴曲中深厚的人文历史内蕴,要求听众具有较高的文化修养……凡此种种,导致了古琴在现代的相对衰落。

3. 中国传统文化精神的式微

和其他中国传统文化一样,古琴艺术在20世纪遭遇到了史无前例的破坏!

五四以来的“新文化运动”,其批判锋芒直指传统文化,在“打倒孔家店”的口号声中,旧的文化艺术受到无比激烈的批判,并以“破旧”作为“立新”的必要前提条件。其后,在相当长的历史阶段,古琴被作为“旧文化”而备受冷落。

20 世纪上半叶, 频繁战争使得琴家生活颠沛流离, 大量的传世名琴在战火中被毁。尤其是日本侵略中国期间, 不少琴家死于战乱、饥荒, 很多传世名琴流失……

1949 年以后, 古琴音乐曾在 50 年代经历短暂的复兴, 但随之而来的“文化大革命”, 堪称古琴艺术几千年来遇到的灭顶之灾, 古琴作为“封资修”的代表, 遭到了“造反派”的极大破坏。许多传世老琴、古谱被大量毁灭, 老一辈古琴家因为保持和宣扬“旧文化”而遭受各种批斗和迫害, 大多数琴人的研究、演奏、教学活动被迫停止, 古琴传承断裂。仅以“文化大革命”被烧毁、流失的唐宋元明清各代传世古琴为例, 其情形令人痛惜!

20 世纪 80 年代以来, 我国已经采取许多措施来复兴民族传统文化, 但已经造成的损失是无法弥补的! 20 世纪后期, 由于电影、广播、电视等传媒的普及, 加速了外来文明的涌入, 西方音乐及流行音乐, 成为引领当代时尚的音乐主流, 它改变了中国城乡民众音乐欣赏的方式、口味和习惯。在出现了多样化的同时, 也对 80 年代以来有所恢复的传统文化形成新的冲击。而传世琴曲和琴学之中深厚的人文历史内蕴, 要求演奏者和聆听者都必须具有较高的文化修养。但由于现代年轻一代对中国传统文化的隔膜, 导致了古琴艺术在年轻一代中传扬的困难。

4. 传统文人阶层的消亡与现代琴乐人文精神之失落

古琴作为中国文人修养的一种重要方式, 本来是伴随知识分子生活的一门艺术。传统文人阶层的消亡, 和现代知识分子群体性的人文精神之缺失, 在一定意义上导致了当代古琴音乐人文精神之失落!

20 世纪的上半叶, 中国战乱不断, 下半叶,

中国知识分子经历了多次政治运动的“洗脑”, 这种如中世纪般对人性 and 人的创造力前所未有的窒息与扼杀, 使他们几乎将传统文人特立独行的气质丧失殆净, 长期人格扭曲造就的媚俗心理, 使他们以社会认同为衡量自身价值的标准, 并时刻改造自己而求得与时尚和潮流保持一致。

而在改革开放和市场经济条件下的现代知识分子, 更是表现出群体性的人文精神之失落。正派率直、真实诚挚、刚正不阿、不入世俗、不畏强权、不随波逐流的为人处世态度, 已难得一见。俗气吞噬了书卷气, 金气、商气正在逐渐侵蚀作为社会良心的知识分子的责任与道德。

当代琴人作为当代知识分子群体中之一部分, 难免受到各种不良社会风气之影响。比如, 在社会不良刺激的诱惑下, 有的琴人欺世盗名, 投机钻营, 相互间诋毁排斥; 在现实社会拜金心理的驱动下, 一小部分琴人身陷世俗, 唯利是图, 见利妄为, 利用古琴音乐敛财、捞钱, 不讲诚信, 欺瞒哄骗, 追名逐利……古琴艺术原有的集诗书礼乐为一体, 琴道即为人道的艺术境界, 正逐渐被功利主义、利益驱使下的各种古琴商业活动所代替, 其情形令人痛心!

5. 商业化背景之下的琴乐危机

近几年来, 从表面上看, 随着不少琴家的努力和相关政府、机构的重视, 年轻一代爱琴、学琴的人似乎已越来越多, 各种名目的琴馆、古琴培训班在各地亦如雨后春笋般地出现, 成为当今古琴音乐发展中的一大景观。然而, 不容回避的是, 在社会商业化的大背景之下, 古琴逐渐开始从书斋、庭院走向大众, 也有一部分直接走向市场, 从古代文人修身养性的乐器转变为少数琴人挣钱和追名逐利的工具。平心而论, 在各地传琴教琴的琴人之中, 不乏教学负责, 真心想推广、发展古琴音乐的琴家和琴人, 但鱼目混珠的也不

在少数。诸如坑害琴生、哄抬琴价、误人子弟之事在各地多有发生。古琴音乐的精神、品行，传统文人的风范在逐渐沦丧……令人深感无奈和痛心！随着古琴申遗的成功，各种商业炒作和利益驱使下的古琴活动也有愈演愈烈的趋势，这不能不使人对此感到担忧！

古琴音乐虽在一定程度上表现出振兴和繁荣的表象，但仅有这种量化的普及，而没有古琴音乐精神之传承，如此下去，学琴的人虽越来越多，但古琴的精神却在流失！

2002年，联合国教科文组织曾对中国古琴艺术的申遗报告提出了一系列的问题，他们尤为关注的是“其因缺乏保卫和保护措施，或因迅速变革的进程，或城市化，或文化移入面临的消失危险”，以及在经济大潮的冲击下，“为防止滥用文化表现形式所采取的法律保护措施”。

在目前这样一个以利益为重的时代，古琴音乐所遭遇的一些商业化的情况，其实和其他文化遗产所面对的情形是一样的。早在2000年，在东京召开的“无形文化与旅游业国际研讨会”上，已有学者提出：现代商业和非物质文化遗产是两回事，就如同旅游业与无形文化传统是两回事一样。“它们各有自己的发展条件、追求目标和生存价值。两者的结合实际上包含了内在的矛盾。比如，非物质文化遗产的保护需要相对稳定的环境，它与传统社会生活习俗和精神密切相关，一般是在漫长的历史过程中逐渐变化发展的。在现代社会发展挑战面前，无形文化需要花钱，甚至赔钱才能加以保护和发展，它们关注自身的精神内涵和功能”^⑧。而现代商业则是在变化、活跃、竞争的环境中生存，靠利用其他资源发展，关注的是经济效益。

“理想的方法，似乎应当是先对无形文化遗

产的传统加以研究保护，然后再拿去做商业资源。但是现实并不是这样，无形文化总是在毫无精神准备的情况下，被动地、带有强制性地被商业掠夺做了资源。这样，许多非物质的文化遗产就被扭曲、做假、破坏。”^⑨

传统文化在商品经济的冲击下扭曲，有的在利益驱动下，滋生了造假、浮夸的急功近利的风气。有的在商业开发的过程中无形文化传统在逐渐流于形式，失去它原有的文化价值。

古琴艺术申遗成功以后，许多民间社团和机构，已将此看成是进行商业宣传的一个大好机会。打着普及弘扬中国传统艺术的招牌，做一些商业利益方面的运作，这在我国传统艺术的“保护”中颇为普遍。对此，中国艺术研究院院长王文章也曾指出：“积极申报的同时，人们应该看到，对其抢救、保存、传承下来，是第一使命。如果只是一窝蜂申报，甚至借此盲目炒作，而把抢救与保护放在一边，那样的申报，毫无意义。”^⑩

因此，对古琴艺术这一古老而具有高度文化价值的艺术形式采取有力而全面的保护措施，已成为目前古琴音乐发展的当务之急！

关于古琴音乐保护与传承的几点想法

中国作为世界上文化遗产非常丰富的国家，其文化资源积淀深厚，尤其是几千年积淀传承的活态文化传统更是丰富多彩。然而，目前中国也面临着由农耕文化向工业现代化的转型，作为非物质文化遗产的活态文化传统，面临着急剧消失和流变。尤其是随着世界经济、文化全球化趋势的加剧，文化标准化、大众传媒等使世界各个民族的本土文化传统面临日益严重的威胁，世界上许多古老而优美的文化传统正面临迅速消亡的危险。

在这样一种重大的文化转型期，显然我们的

文化理念是滞后的。尤其在文化遗产保护、文化传承与可持续发展方面,缺乏鲜明的国家文化理念和强有力的法规及文化操作体制和方法。我们正在失去许多有价值的文化资源,这种失去是永远不能再生的。发展经济和现代化,我们不仅要关注自然生态之河不能污染断流,也应当关注古老深厚的文化生态之河免遭破坏和“断流”。应当看到,精神资源具有更长久、更广阔的人类发展意义,历史传承下来的精神遗产会更深刻地影响着未来!

应当说,就目前古琴艺术的现状而言,其关键在于古琴音乐传统的抢救性保护。我们应当看到,“传统是一个发展的范畴,不能在凝固状态中延续生命。我们现代人有古人所无的条件,可以变自流的保存为自觉的保存,为了更好地发展而做好保存工作”^②。古琴艺术具有悠久的历史,但是,真正建立一个有效的对其保护、抢救、传承的机制,其任务依然艰巨。

在法制化的当代社会,制定一系列相关的非物质文化遗产保护的法律、法规,具有十分重要的意义。UNESCO曾在2002年给UNESCO中国常驻团大使确认古琴申报项目已正式登记的信中,提到要求中国相关部门“具体说明是如何‘订立具体的保护法规防止滥用相关的文化形式’”^③。负责古琴艺术遗产申报工作的中国艺术研究院其后在向UNESCO提交的《2002年古琴申遗报告书》中,明确提出了“确定古琴艺术为国家重点保护艺术,制定《古琴艺术保护法规》,将保护古琴艺术工作列入各级政府和文化管理机构日常工作内容”^④,并将此作为保护和发展古琴音乐的长期目标。

从国际上看,目前有很多国家都十分重视本民族传统文化的保护,积累了不少可供借鉴的经验,这对我们不无启示意义。比如日本是最早以

法律形式对无形文化遗产实行保护的国家,早在1950年就颁布了《文化财保护法》,该法第1章第2条的3款明确规定了无形文化财产是指“表演、音乐、工艺技术及其他无形的文化类生产中,那些对于日本具有历史或艺术价值的部分”。第3章第56条规定了日本文部科学大臣“认定”及“解除认定”无形文化财产中重要无形文化财产即“人间国宝”的权限和程序,还规定了被认定的“人间国宝”享受的权利和负有的责任及义务。文化厅长官负责监督被认定的“人间国宝”在传承“绝技”时,要进行记录、保存并公开,使他们“实现艺术价值,负起历史责任”^⑤。1961年韩国也颁布了无形文化财保护法,并于1964年开始实施。之后,又逐渐在菲律宾、泰国、美国 and 法国等国家得到了响应。

为应对无形文化遗产濒危的紧急现状,切实保护无形文化遗产与人类文化的多样性,1997年UNESCO大会通过了《人类口头及无形文化遗产代表作宣言》(Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity),另一项更长远的举措就是2003年10月颁布的《保护无形文化遗产公约》(Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage),对文化传统、表演艺术、仪式礼仪、节日庆典、手工技艺等无形文化遗产的保护作出了必要规定,并将保护定义为确保无形文化遗产生存的措施,包括:对遗产的认定、建档、保护、传承和振兴工作。

新中国成立以来,中国政府开始系统地对传统民族民间艺术进行抢救和保护,委托中国艺术研究院音乐研究所对古琴遗产的遗存和分布进行全国性的普查和资料搜集整理工作。然而,由于古琴音乐历经磨难,加上目前资金的匮乏和琴学研究人才的短缺,使得古琴艺术在当代的发展面



面临着诸多的困难。中国艺术研究院在2002年向联合国教科文组织提交的《2002年古琴申遗报告书》中指出,就当前古琴艺术现状而言,在人才的培养、曲目的整理、录音资料的保存、存见传世古琴的修复与保存等方面,均存在着诸多的问题。

基于此,本人提出以下几点关于古琴艺术保护与传承的具体措施:

1. 已故老一辈琴家音像资料的保存与整理

音乐档案与资源的保护,是各国传统音乐保护中的基本问题,它为传统音乐文化保存了永久的记忆。古琴音乐历史性的音像资料具有十分重要的价值,目前存世的前辈琴家的音响几乎包括了20世纪中叶的大部分琴家的录音资料,主要存放于中国艺术研究院资料馆。其中部分虽已由音像公司制作成CD出版,但还有不少琴家的珍贵录音尚未得到妥善的保存和整理。我们必须重视这些一旦损毁便不可复得的珍贵资料。由于设备的退化换代,这些音响文献极易受损,有的因存储等问题已遭损坏。故对早期录音资料进行数字化处理及妥善保存,已是一个刻不容缓的问题。

2. 在世古琴名家与古琴重要传人的录音、录像

人类口头与非物质遗产保护中的一项重要内容,就是要通过声像媒体或文字把一些重要传承人的当前状态记录下来。就目前在世的中、老年一代的琴家来看,他们有的毕业于上世纪五六十年代的中央、上海等音乐院校的古琴专业,得到吴景略、管平湖、张子谦、查阜西等前辈琴家的传授,有的民间琴家则为某些琴派、重要琴家的主要传人。这些琴家现在大都已年届六十以上,其中有些琴家虽有CD出版,但不够系统。对这些在世琴家进行及时的录音、录像,

建立相关的数据库和音响、录像资料档案,也是一项迫在眉睫的任务。

3. 传世历代古琴的保护

古琴有着自成一体的独特斫制方法,一张传世的名琴,不仅是乐器,也是书法、篆刻俱佳的艺术珍品。目前存世的唐宋元明清各代古琴实物,仍有相当数量。保存于各博物馆、研究机构,也有部分散存于私人。从目前保存情况看,部分于博物馆保存的藏品,即使收藏条件尚好(如北京和台北两地故宫博物院),也未能挽救其衰朽,更遑论其余散藏者。故急需就琴的保存与修复建立科研课题,进行深入研究。另外,随着国家开放、文化交流以及商业活动的日益频繁,古琴的贩卖、外流现象日趋严重,使这种乐器本身遭遇较为严重的流失。

4. 古琴打谱与古曲的整理研究

“琴乐是数千年前中国以及人类音乐文明在旋律、曲目、技法、音乐思想方面达到最高水平的范例。”^⑧目前传世150多种琴谱,近700首古琴曲(同一琴曲不同版本的乐曲总数则达3000余首),但现在一般琴人所广为弹奏的琴曲,则不及百首。大量的未被弹奏的乐曲,则需要通过“打谱”,才能成为可演奏的乐曲。因此,古琴曲的打谱,是古琴音乐遗产研究中的一项重要内容。就目前而言,首先要就打谱的方法进行研究和论证,然后组织琴家和学者,进行有体系、有规划的打谱,整理、发掘古代琴曲。

5. 古琴音乐文献的整理与研究

古琴音乐的文献包括琴谱文献与史料文献两大部分。历代琴谱遗存经查阜西先生等前辈的搜集整理,目前已整理成《琴曲集成》等,陆续出版。但散见于历代的经、史、子、集中有关琴乐的文献资料,则更为可观,也更为分散。笔者曾于十几年间遍读《四库》(部分)《十三经》《诸

子集成》《二十五史》《全唐文》《全上古汉魏晋南北朝文》等古籍无数,深感相关琴学史料之浩如烟海。对这些史料的搜集与整理,是研究中国琴乐一个很重要的基础性工作。

6. 琴学研究的深入与现代琴学之重建

在中国传统音乐研究领域,“琴学”是一个历史悠久而又绵延不绝的特殊门类。它有着丰厚的理论文献和学术传统,“独立地建构了一个包括曲(琴曲)、调(琴调)、律(琴律)、形(琴制)、谱(琴谱)、韵(风骨)等博大精深的音乐文化世界”,“从制作、造型、结构到表演传承、音乐语言及审美趣味等等都集中体现了中国音乐乃至中国文化的形态特征、创造理念和人文精神”^②。

然而,由于现代琴乐表演化、专业化的发展趋势,导致当代古琴音乐重演奏而轻学术的倾向。目前古琴音乐的理论研究尚未形成系统,对琴乐与相关学科之间也缺乏有深度的研究。已有学者提出,“琴学应当作为一笔完整的文化遗产得到认真全面的继承。……吸引不同学科的专家参与琴学研究,统筹规划,分头深入,随时整合”^③。诸如:对古琴音乐形态本体范畴的研究,如琴曲、琴律、琴史、琴派、琴歌等的研究;古琴与中国文化的研究,如古琴艺术与中国文人生活、中国画、书法、哲学、美学等之间的关系的纵深研究;等等。因此,在琴学领域进行综合构建和局部深入研究,是很有必要的。另外,在研究过程中,还应借鉴国内外新的研究方法,以拓宽研究视野,重建现代琴学!

7. 古琴音乐的传承与教学

毋庸置疑,没有传承,便没有传统音乐的延续,而教育作为传承的手段,在保护和传承人类口头与非物质遗产中有着重要作用。因此,在可能的情况下,应该将无形文化遗产的内容列入中小学的课程当中,让年轻一代也参加到保护

人类文化遗产的行列之中。而在古琴音乐艺术传承方面,应做好“保存本源,求取发展和传统音乐的教学”^④,尤其应重视对古琴音乐风格、意境、韵味的继承。

就目前现状而言,由于年轻一代对于中国传统文化的相对隔膜,加上部分专业音乐院校过于重视古琴技术的训练,而忽视对于琴人国学功底的积累和传统文化修养的提高。故而,在专业音乐院校的古琴教学中,应适当开设古代汉语、中国文学史、哲学史、文献学、历史学等相关学科,在音乐理论方面,应加强对于中国传统的乐学、律学和民族调式音阶理论的学习,培养兼具良好的国学修养和音乐学基础的古琴专业人才队伍。对此,当代琴家吴文光先生曾提出:“20世纪以来,琴学虽受整个环境的影响,但其历史主义的传统仍然得以保持,而且在不少方面实有很大成绩。目前系统化发掘整理的步子似缓于古典文学等领域,这是因为青年的古代音乐史学者与青年古琴演奏家在理论和实践上各执一端,未能形成协调配合的态势的缘故。笔者深信新世纪需要学者型的琴家和精通古琴演奏的学者。”^⑤另外,由于古琴的修习与传承需要较长的周期,故而古琴音乐的传承中需要克服急于求成和浮躁功利的风气。

“古琴艺术具有广泛的音乐史、美学史、社会文化史、思想史等多方面的影响,是中国古代精致文化在音乐方面的主要代表之一”^⑥,也是目前世界上保存至今的活的音乐艺术中历史最为悠久的传统乐器。古琴演奏中的人与物一体、乐与思相融的洒脱、达观境界,是中国传统精神的集中体现。的确,在与中国传统文化的渊源与联系方面,没有任何一件中国乐器可以与它相比。它是一种浓缩着高度文化内涵的艺术形式,是中

国古代精致文化之象征。古琴音乐所蕴含的意韵,在琴曲的标题性、音结构的带腔性、节奏上的非均分性、审美上清微淡远的倾向性,集中体现了中国音乐体系的基本特征,尤其是构成了汉民族音乐审美的核心。

如今,随着人类口头与非物质文化遗产日益受到全球瞩目,在全球化的经济框架背景下,相关的保护政策也正在各国展开理论与实践的运作。非物质文化遗产保护中的Protect(保护)、Preserve(保存)、Development(发展)、Dissemination(传播)之间的协同关系,以及文化遗产的保存、使用和滥用之间的关系,已日渐引起各国学者的关注。

在保护、传承的同时,我们也应当看到,中国古琴音乐传统是一个相对稳定的系统,但同时也是在不断变化发展中得以生生不息。诚如黄翔鹏所言:“中国传统音乐不是一个狭隘的、全封闭的文化系统。它是在不断的流动、吸收、融合和

变异中延续着艺术生命的;同时,它又穿过无数岩石与坚冰的封锁,经历过种种失传威胁,才得以流传至今。”^⑩事实上,那种搁置传统于“过去”的做法在国际上也已受到质疑,“传统音乐绝非过去时态的‘遗产’。那些跨过漫长历史仍然存活在民间的音乐,也绝不仅仅是将人们的视线局限于古代乐制研究的‘活化石’”^⑪。

一个民族的传统既是一个相对稳定的文化生态群系,又是一个必须接受多元文化冲撞、互动、渐变的结构形态。作为“人类口头与非物质文化遗产代表作”的古琴艺术,它不仅是中国民族文化传统的重要组成部分,也是全人类共同的文化遗产和精神财富!然而,与物质文化遗产相比,无形文化遗产的保护和传承面临着更为严峻的形势。因此,面对社会生活的巨大变化和世界经济快速发展,古老的中国古琴艺术又将如何应对危机和挑战,保护与发展自己丰富的历史遗产,这将是一个历史的课题!

注 释:

- ①【清】杨宗稷:《琴学丛书·琴话》,中国书店影印本,1989年。
- ②③④⑤ 乔建中:《现代琴学论纲》,载《天籁——天津音乐学院学报》2000年第2期
- ⑥ 查阜西:《1954年古琴在北京》,见《查阜西琴学文萃》,杭州:中国美术学院出版社,1995年版第403页。
- ⑦ 查阜西:《古琴音乐的收集和采访》,见《查阜西琴学文萃》,杭州:中国美术学院出版社,1995年版第421页。
- ⑧ 此处“九霄环佩”琴指济南博物馆和上海吴金祥先生所藏之两张,不是故宫博物院所藏的那一张。
- ⑨ 查阜西:《祖国古琴音乐的今昔》,见《查阜西琴学文萃》,杭州:中国美术学院出版社,1995年版第458页。
- ⑩ 查阜西:《〈琴曲集成〉编者的话》,见《查阜西琴学文萃》,杭州:中国美术学院出版社,1995年版第567页。
- ⑪ 姚丙炎述,林友仁、周子沐记:《琴曲钩沉·乌夜啼》,载《音乐研究》1983年第4期。
- ⑫ 姚公白:《姚丙炎的古琴打谱》,载《音乐艺术》1992年第1期。
- ⑬ 查阜西:《祖国古琴音乐的今昔》,见《查阜西琴学文萃》,杭州:中国美术学院出版社,1995年版第456页。
- ⑭ 《琴曲新声》,中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编辑出版(内部资料),1966年。
- ⑮ 蔡一:《古琴演奏法》,上海:上海音乐出版社,1999年版第311页。
- ⑯ 20世纪下半叶有影响的琴家还有张子谦、刘少椿、徐立荪、刘景韶、杨新伦等等,在前面“流派纷呈”一章中已有述及,此处从略。其他优秀的前辈琴家还有不少,如姚丙炎、夏一峰、徐元白等,因限于篇幅,不能一一论述,此处仅择取20世纪下半叶最有影响的三位古琴大师作一论述。

- (17) 王迪:《中国古琴大师管平湖先生的艺术生涯》,见《管平湖古琴曲集前言》,香港:龙音公司出版,1996年。
- (18) (19) 蔡良玉:《在“无形文化与旅游业”研讨会上的发言》(东京·2000年2月7日),载《交汇的视野》,济南:山东文艺出版社,2002年版第299页。
- (20) 陈婷舒:《抢救是第一使命》,据《人民网》,2003年11月15日。
- (21) 黄翔鹏:《传统是一条河流》,北京:人民音乐出版社,1990年版第130页。
- (22) 参见《2002年10月UNESCO致UNESCO中国常驻团大使的信》(内部资料)。
- (23) 中国艺术研究院《2002古琴申遗报告书》(内部资料)。
- (24) 冯树龙:《日本:“人间国宝”认定制度》,载《人民日报海外版》,2002年12月13日第8版。
- (25) 中国艺术研究院《2002古琴申遗报告书》(内部资料)。
- (26) 乔建中:《现代琴学论纲》,载《天籁——天津音乐学院学报》2000年第2期。
- (27) 赵宋光:《立字当头,破在其后》,载《人民音乐》1999年第3期。
- (28) 黄翔鹏:《传统是一条河流》,北京:人民音乐出版社,1990年版第106页。
- (29) 吴文光:《参患与揆度——琴乐百年之思考》,台湾两岸学术研讨会论文(内部资料),1996年。
- (30) 中国艺术研究院《2002古琴申遗报告书》(内部资料)。
- (31) 黄翔鹏:《传统是一条河流》,北京:人民音乐出版社,1990年版第106页。
- (32) 萧梅:《交流·对话·合作·展望——亚欧传统音乐保护培训班研讨综述》,《中国音乐学》2003年第3期。

主要参考文献

一、著作类

【明】朱权：《神奇秘谱》三卷，北京：中国书店影印本。

【明】严澂：《松弦馆琴谱》，中国艺术研究院藏清刊本。

【明】徐上瀛：《大还阁琴谱》，中国艺术研究院藏清刊本。

【明】朱权：《太音大全集》，汪孟舒抄明代刊本。

【明】严澂：《云松巢集》十二卷（1—6册），明代抄本。

【清】徐祺：《五知斋琴谱》，清乾隆丙寅刊本，中国艺术研究院藏本。

【清】吴烜：《自远堂琴谱》，清刊本。

【清】祝凤喈：《与古斋琴谱》四卷，清咸丰五年（1855）刊本。

【清】张鹤：《琴学入门》，清同治三年（1864）年刊本。

【清】唐彝铭等：《天闻阁琴谱》十六卷，清光绪二年（1876）刊本。

【清】释空尘：《蕉庵琴谱》，清光绪三年（1877）刊本。

周庆云：《琴史续》八卷，《琴史补》二卷，1919年，梦坡室刊本。

《琴苑要录》，1925年冯水据铁琴铜剑楼藏本抄。

徐立荪、邵大苏编《梅庵琴谱》，1931年刊本。

今虞琴社编《今虞琴刊》（内部交流资料），1937年。

《琴论缀新》（一、二、三集）（内部资料），中央音乐学院民族音乐研究所、北京古琴研究会编，1962—1964年油印本。

中央音乐学院民族音乐研究所编《广陵散》，北京：音乐出版社，1957年。

查阜西：《存见古琴曲谱辑览》，北京：人民音乐出版社，1958年。

中国艺术研究院音乐研究所编《存见古琴指法谱字辑览》（1—16册）（内部资料），1958年油印本。

《二十四史》，北京：中华书局校点本，1959—1978年。

《全唐诗》，北京：中华书局校点本，1960年。

中国艺术研究院音乐研究所编《历代琴人传》（1—6册）（内部资料），1961年油印本。

中国艺术研究院音乐研究所编《中国古代乐论选辑》（内部资料），1962年。

戴明扬校注《嵇康集校注》，北京：人民文学出版社，1962年。

中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》（1—17册，缺第15册），北京：中华书局影印本，1963—1994年。

【清】赵翼《廿二史札记》，北京：中华书局，1963年。

中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《清代琴谱著见琴人名录》(上、下册)(内部参考资料第193号),1965年油印本。

Robert Hans Van Gulik: "The Lore of the Chinese Lute". Tokyo: Sophia University, 1969.

Robert Hans Van Gulik: "HSI K 'ANG and his Poetical Essay on the Lute". Tokyo: Sophia University, 1969.

张世彬:《中国音乐史论述稿》,香港:友联出版社,1975年。

【宋】郭茂倩:《乐府诗集》,北京:中华书局,1979年。

杨荫浏:《中国古代音乐史稿》(上、下册),北京:人民音乐出版社,1981年。

许健:《琴史初编》,北京:人民音乐出版社,1982年。

中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《古琴曲集》(第一集),北京:人民音乐出版社,1983年。

中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《古琴曲集》(第二集),北京:人民音乐出版社,1983年。

杨宗稷:《琴学丛书》四十三卷,北京:中国书店,1989年影印本。

中国大百科全书出版社编辑部编《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》,上海:中国大百科全书出版社,1989年。

吉联抗辑《琴操》(两种),北京:人民音乐出版社,1990年。

黄翔鹏:《传统是一条河流》,北京:人民音乐出版社,1990年。

【清】王坦《琴旨》,《四库全书》经部·乐类第三十八,上海:上海古籍出版社,1991年影印本。

【宋】朱长文《琴史》,《四库全书》子部·艺术类第二,上海:上海古籍出版社,1991年影印本。

费振刚等辑校《全汉赋》,北京:北京大学出版社,1993年。

蔡仲德:《中国音乐美学史》,北京:人民音乐出版社,1995年。

黄旭东、伊鸿书等编《查阜西琴学文萃》,杭州:中国美术学院出版社,1995年。

中国音乐文物大系总编辑部编《中国音乐文物大系·北京卷》,郑州:大象出版社,1996年。

中国音乐文物大系总编辑部编《中国音乐文物大系·四川卷》,郑州:大象出版社,1996年。

荣鸿曾主编《古琴荟珍》,香港:香港大学美术博物馆出版,1998年。

中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《中国古琴珍萃》,北京:紫禁城出版社,1998年。

中国音乐文物大系总编辑部编《中国音乐文物大系·湖北卷》,郑州:大象出版社,1999年。

修海林、李吉提:《中国音乐的历史与审美》,北京:中国人民大学出版社,1999年。

台北市立国乐团、鸿禧美术馆编《古琴纪事图录》,台北:台北市国乐团出版,2000年。

中国音乐文物大系总编辑部编《中国音乐文物大系·山东卷》,郑州:大象出版社,2001年。

中国艺术研究院:《古琴申遗报告书》(修改稿)(内部资料),2002年。

王世襄:《自珍集》,北京:生活·读书·新知三联书店,2003年。

二、论文类

- 饶宗颐:《宋季金元琴史考述》,台北《清代学报》新2卷第1期,1960年。
- 查阜西:《太古遗音考》,《音乐研究》1958年第1期。
- 张育瑾:《山东诸城古琴》,《音乐研究》1959年第3期。
- 许健:《古琴曲中的〈胡笳十八拍〉》,《音乐研究》1959年第6期。
- 刘明澜:《论广陵琴派》,《音乐研究》1982年第2期。
- 郑珉中:《唐琴——九霄环佩》,《故宫博物院院刊》1982年第4期。
- 刘赤诚:《〈梅庵琴谱〉与诸城派》,《中国音乐》1984年第2期。
- 吴毓清:《〈溪山琴况〉论旨的初步研究》,《音乐研究》1985年第1期。
- 郑珉中:《论唐琴的特点及其真伪问题》,《故宫博物院院刊》1985年第3期。
- 许健:《虞山派的清微淡远》,《艺苑·音乐版》1989年第1期。
- 岸边成雄:《七弦琴——日本的琴学与琴士》(罗传开译),《音乐艺术》1989年第1期。
- 郑珉中:《辽宁省博物馆藏“九霄环佩”琴考辨》,载《文物》1989年,第4期。
- 谢孝苹:《旅日琴僧东皋新越》,《音乐研究》1993年第4期。
- 岸边成雄:《鸳鸯琴人、女流琴人——江户时代琴士轶闻》(金文达译),《音乐研究》1993年第4期。
- 郑珉中:《古琴辨伪琐谈》,《故宫博物院院刊》,1994年第4期。
- 宫宏宇:《荷兰高罗佩对中国古琴音乐的研究》,《中国音乐》1997年第2期。
- 郑珉中:《论安徽、山东所见的四张唐琴》,《故宫博物院院刊》1999年第1期。
- 郑珉中:《两宋古琴浅析》,《故宫博物院院刊》1999年第4期。
- 乔建中:《现代琴学论纲》,《天籁——天津音乐学院学报》2000年第2期。
- 刘明澜:《琴曲〈离骚〉的诗化》,《音乐艺术》2000年第3期。
- 郑珉中:《漫谈中国古琴珍萃中的唐琴》(上、中、下),《收藏家》2001年第5、6、7期。

后记

Hou Ji

2002年11月,我参与了中国艺术研究院主持的古琴艺术申报“人类口头与非物质遗产代表作”的具体工作。一年以后,古琴艺术与世界上其他国家的27个项目被UNESCO列入第二批“人类口头与非物质遗产代表作”。写作此书也是受中国艺术研究院之约。其中文字部分的写作只有两个多月的时间。好在多年来我一直专事于琴学研究和琴乐资料的整理,手头已有很多的积累。在那一段时间里,我一边忙于在中国艺术研究院的博士课程学习和论文写作,一边日日熬夜至凌晨写作此书,直至身心俱疲。做学问的清苦和寂寞,也只有自知了。由于时间仓促及本人水平所限,相信本书中还有不少不足之处,恳请各位专家学者及读者提出宝贵意见。另受丛书体例、字数所限,相关琴史、琴曲、琴派、琴乐美学、记谱法与打谱等诸多问题,在本书中均未能展开讨论,这些将留待日后作深入研究。

最后,我要衷心感谢琴家龚一、吴钊、吴文光诸先生多年来对我的教诲和帮助。我尤其要向故宫博物院郑珉中先生和中国艺术研究院音乐研究所王迪先生致以最真诚的谢意。两位前辈虽都年事已高,但他们不仅平时给予我很多的指导与关爱,还仔细通读了我的初稿,并提出了很多中肯而宝贵的修改意见。在古琴“申遗”成功后琴坛的一片喧嚣声中,他们的心性高古、恬淡、质朴,也让人感动!另外,在本书的写作过程中,中国艺术研究院音乐研究所所长张振涛研究员,资料馆李久玲女士、刘晓辉先生等给予了很多的帮助和支持,在此,谨致以谢意!

章华英

2004年10月20日

写于中国艺术研究院研究生院

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 古琴

作者 = 王文章 章华英著

页数 = 2 2 0

S S 号 = 1 1 4 4 0 6 1 9

出版日期 = 2 0 0 5 年 0 3 月第 1 版

目录

总序 & 孙家正

第1章 目送归鸿 手挥五弦——古琴音乐的历史与文化

第一节 西周、春秋、战国

第二节 两汉

第三节 魏晋南北朝

第四节 隋唐

第五节 宋元

第六节 明清

第2章 泠泠七弦上 静听松风寒——传世古琴名曲赏析

第一节 《碣石调·幽兰》

第二节 《广陵散》

第三节 《离骚》

第四节 《胡笳十八拍》

第五节 《欸乃》

第六节 《梅花三弄》

第七节 《潇湘水云》

第八节 《流水》

第九节 《阳关三叠》

第十节 《平沙落雁》

第3章 古琴记谱法与打谱

第一节 传统古琴记谱法的历史沿革

第二节 独特的记谱体系——古琴减字谱

第三节 古琴音乐的打谱

第4章 纷纭翕响 冠众艺兮——古琴制作工艺与传世名琴鉴赏

第一节 古琴的结构

第二节 古琴的式样

第三节 历代琴制概述

第四节 传世古琴的制作工艺

第五节 传世古琴的鉴藏

第六节 传世名琴鉴赏

第5章 流派纷呈——古琴音乐的流派与传承

第一节 浙派

第二节 虞山派

第三节 广陵派

第四节 蜀派

第五节 浦城派

第六节 岭南派

第七节 九嶷派

第八节 诸城派

	第九节 梅庵派
第 6 章	古琴音乐在海外的传播
	第一节 古琴音乐东传日本
	第二节 古琴音乐在欧美的传播
第 7 章	20 世纪以来琴乐历史之回顾与思考
	第一节 20 世纪上半叶琴乐历史概述
	第二节 20 世纪下半叶琴乐历史概述
	第三节 关于古琴音乐保护、传承的几点思考
附录	主要参考文献
后记	